Cavalo Louco

Revista • de • Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 13 • Nº18 • Novembro 2018

ESPETÁCULOS DA TRIBO EM REPERTÓRIO

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal
Teatro de Rua

Performance Onde? Ação nº2
Para espaços ao ar livre ou em diálogo com espaços de memória

Maiores Informações
farias.tania@gmail.com
55 51 999994570

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570
51 3028.1358
51 3286.5720

oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
@oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz
@oinois

Desmontagem - Evocando os Mortos Poéticas da Experiência
Para teatros ou salas alternativas

FOTOS:
CALIBAN - JORGE ETECHEBER
AÇÃO Nº2 - PEDRO ISAIAS LUCAS
DESMONTAGEM - MARGARETH LEITE

SUMÁRIO

03 **O Atuador como Artista em Processo**
Fábio Prikladnicki

07 **O Teatro de Vivência do Ói Nóis Aqui Traveiz: Uma Experiência-Limite**
Marta Haas

15 **Ó Nóis Aqui Traveiz: Sobre Pedras, Manifestos e Antropofagia**
Sidnei Cruz

28 ESPECIAL **O Teatro Épico-Ritual da Trupe de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**
Alexandre Villibor Flory

41 **Festival de Teatro Popular - Jogos de Aprendizagem**
Pascal Berten

44 **Viagem no Tempo, o Teatro em Livros Ói Nóis Aqui Traveiz**
Edélcio Mostaço

48 ***Caliban*, uma Questão de Identidade e Resistência**
Luana Tavano Garcia

52 CRÍTICA **Remar Contra a Náusea**
Valmir Santos

56 **Duplo da Vida**
Tânia Farias

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Fábio Prikladnicki, Marta Haas, Sidnei Cruz, Alexandre Villibor Flory, Pascal Berten, Edélcio Mostaço, Luana Tavano Garcia, Valmir Santos e Tânia Farias.

Foto CAPA
Eugênio Barboza

Fotos
As fotos das páginas 03, 05, 28, 29, 32, 48, 50, 51, 52, 53 e 54 são de Pedro Isaias Lucas. A fotos das páginas 04, 06, 14, 34, 39 e 47 são de Claudio Etges. As fotos das páginas 07 e 22 são de Cláudio Fachel. Nas páginas 10 e 40 as fotos são de Cisco Vasques. Nas páginas 11 e 55 as fotos são de Jorge Etecheber. A foto da página 15 é de Isabela Lacerda. Nas páginas 20 e 21 são de Loir Gonçalves. As fotos das páginas 12 e 13 são do Foto Cine Clube Gaúcho. As fotos das páginas 30 e 31 são de Flávio Wild. Na página 33 a foto é de Jacson da Rapa. A foto da página 26 é de Genaro Joner. As fotos das páginas 41, 42 e 43 são de Luana Rocha. Nas páginas 17,19, 23, 25 e 27 as fotos são do Arquivo da Tribo. Na página 08 as fotos são de Roberto Silva e Claudio Etges. Na página 09 de Claudio Etges e Isabela Lacerda. Nas páginas 16 e 18 as fotos são de Pedro Rosauro e Arquivo da Tribo. Na página 35 as fotos são de Giba Rocha e Pedro Isaias Lucas. Na página 37 as fotos são de Rafael Nino, Claudio Etges, Pedro Isaias Lucas e Arquivo da Tribo. Na página 38 as fotos são de Pedro Isaias Lucas e Claudio Etges. Na página 45 as fotos são de Rafael Saes, Claudio Etges e Pedro Isaias Lucas. Na página 46 as fotos são de Claudio Etges e Pedro Isaias Lucas.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco ©
é uma publicação independente.
Novembro de 2018.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 99999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

EDITORIAL

Leitoras e leitores da Cavalo Louco, vocês têm na mão o novo número da nossa Revista de Teatro. É um número especial que celebra os quarenta anos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Uma nova edição da Cavalo Louco é sempre um motivo de alegria para a Tribo, principalmente neste momento lamentável que o país vive. A Revista nasceu em 2006 com a proposta de ser semestral, porém nos últimos anos passou a ser anual, devido às dificuldades crescentes que o Ói Nóis Aqui Traveiz, assim como todos os grupos de teatro, vivencia no Brasil. Desde o golpe de 2016 vivemos um tempo de retrocessos sociais, no qual o ódio e a violência se propagam. Como não poderia ser diferente, o Ministério da Cultura foi desmantelado e caminha para a extinção. Para nós, manter esta publicação viva é mais uma forma de resistir à onda conservadora e reafirmar o pensamento crítico na luta pela democratização do teatro.

Este número traz uma reflexão sobre a trajetória de quarenta anos por meio de olhares diversos de nossos colaboradores. A seção Especial traz o ensaio ***O teatro épico-ritual da trupe de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*** de Alexandre Villibor Flory, que analisa dialeticamente a fusão que a Tribo realiza entre o teatro político de Brecht e o teatro ritual de origem artaudiana. Valmir Santos, na seção Crítica, se debruça sobre a nossa última encenação “Caliban – A Tempestade de Augusto Boal”. No artigo ***Ói Nóis Aqui Traveiz: sobre Pedras, Manifestos e Antropofagia***, Sidnei Cruz, a partir do Manifesto de criação do grupo, faz apontamentos sobre a história do pensamento anarquista na política e na arte. Trazemos também o olhar de Fábio Prikladnicki sobre o processo de trabalho do atuador, a história das nossas publicações em texto de Edélcio Mostaço e um estudo de Luana Garcia sobre Caliban com ênfase na dramaturgia. A atuadora Marta Haas, por meio do pensamento de teóricos contemporâneos, reflete sobre o teatro de vivência e o teatro da crueldade de Artaud. Já o atuador Pascal Berten nos conta sobre a última edição do Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem e a sua importância para a nossa cidade. Na última página temos uma poesia da atuadora Tânia Farias sobre a paixão pelo teatro e pelo coletivo da Tribo.

Fundamentado nos princípios de solidariedade, autogestão e anarquismo, o Ói Nóis Aqui Traveiz surgiu de forma avassaladora em 1978. Viviam-se ainda os anos de intolerância e repressão policial da ditadura civil-militar que se instalara no Brasil em abril de 1964. O grupo nascia com a ideia de um teatro concebido fora dos padrões convencionais. Estruturado como coletivo autônomo, o Ói Nóis Aqui Traveiz começou a desenvolver a sua expressão a partir da criação coletiva, do contato direto entre atores e espectadores e do uso do corpo em oposição ao primado da palavra. A atualidade dos atuadores está em sua constante investigação artística, que alia o trabalho formal com a reflexão social. Nesse grave momento que o nosso país vive, no qual novamente a sombra do fascismo paira sobre os brasileiros, o Ói Nóis Aqui Traveiz reafirma as suas ideias e práticas coletivas. Paradoxalmente, por meio das urnas, nossa frágil democracia está ameaçada por um projeto de poder neofascista, de caráter neoliberal e policial. Nos próximos anos a desigualdade social na nossa sociedade, perversa e excludente, que mantém os resquícios da escravidão, só vai aumentar com a venda das nossas principais riquezas. Arte, cultura e educação nesse governo serão terra arrasada. Enfrentando todas as dificuldades econômicas e os perigos do pensamento autoritário, o Ói Nóis Aqui Traveiz está onde sempre esteve, combatendo o fascismo, o ódio e a intolerância em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social.

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O Atuador como Artista em Processo

Fábio Prikladnicki*

Causava certo estranhamento uma cena de *A Missão* (2006) em que o público parecia ter sido simplesmente esquecido. Estranhamento de curiosidade. No teatro de vivência do Ói Nóis Aqui Traveiz, os atuadores conduzem os espectadores entre os ambientes nos quais ocorre a ação teatral, compartilhando o espaço cênico, mas naquela sequência a audiência ficava à mercê de si mesma. Era uma espécie de sala de jantar onde figurava uma mesa com farta e vistosa seleção de frutas ao alcance das mãos. Será que se tratava de um experimento? Será que os espectadores estavam sendo observados? O que era certo e o que era errado fazer naquele momento? Deveriam aguardar os atuadores ou procurá-los? E seria permitido se servir das iguarias? Não havia qualquer resposta pronta.

Tempos depois, durante uma conversa com o atuador Paulo Flores, perguntei, ainda intrigado, sobre "aquela cena de *A Missão* em que nada ocorria". Em tom professoral mas de forma alguma soberbo, Paulo devolveu a questão: "Nada ocorria mesmo?". Foi quando me dei por conta do que hoje é obvio: o fenômeno teatral estava acontecendo naquela cena em sua plena intensidade. A ausência dos atuadores – ou, melhor dito, sua não presença – era também uma forma de intervenção. E se mostrou singularmente potente.

Pensar na função dos atuadores a partir de uma cena em que eles não estão lá me parece estimulante porque não havia como negar que os espectadores de *A Missão* sentiam falta deles naquela sequência. Apesar do breve experimento do Ói Nóis, é impossível pensar no teatro de vivência sem a presença do atuador – tampouco sem o espectador. É uma lição aprendida de Grotowski. Em seu *teatro pobre* (que se opunha ao *teatro rico*, cheio de recursos técnicos, mas que não soube se reinventar na modernidade), tudo poderia ser sacrificado, como aponta Roubine (2003): cenários, figurinos, música, iluminação e texto. Menos a relação ator-espectador.

> Suprima-se um desses dois termos, e estará se aniquilando, ao mesmo tempo, o fenômeno teatral. Um espectador diante de um espaço vazio de atores sentirá talvez uma emoção estética. Esta não será, por isso, uma experiência teatral. E um ator privado desse face a face que o contempla não pode senão se dissolver no narcisismo, já que se torna, em suma, seu único espectador (ROUBINE, 2003, p. 176).

Embora ninguém duvide hoje que uma cena sem atores possa ser profundamente teatral, como acabei de descrever a experiência de *A Missão*, o atuador do Ói Nóis tem o indelegável papel de agente de transformação. Essa transformação afeta o espectador assim como afeta o atuador. Grotowski ensina que a atuação é um ato de desvelamento por meio do qual o artista busca a

Paulo Flores, atuador e fundador do Ói Nóis Aqui Traveiz, em cena de *Medeia Vozes* (2013)

autenticidade. Deve-se evitar incorrer em qualquer um dos dois equívocos: o exibicionismo, ou seja, a atuação com o único objetivo de chamar a atenção do espectador; e o narcisismo, quer dizer, a atuação egocêntrica que cai no extremo oposto de ocultar o espectador. Por isso, a atuação não é o trabalho de fingir ser outra pessoa, mas, pelo contrário, a prática segundo a qual "o ator deve se despojar de suas máscaras", como bem resume Britto (2009, p. 55):

> O teatro de vivência é pensado no sentido de que o ator não representa, ele vive uma experiência no momento presente onde há uma abertura para o imprevisto, como meio de encontrar um fluxo de vida. No entanto, não constitui uma linguagem naturalista, com um perfil psicológico, está mais associado à noção de persona, como encarnação das forças latentes sob as formas, sob a percepção usual da realidade cotidiana, com uma lógica diversa do teatro naturalista. Uma cena dos sentidos, que atinja diretamente a percepção do espectador pela materialidade da voz e do gesto, destilação das ações, dilatação da presença do ator. Grotowski e Artaud poderiam ser as referências.

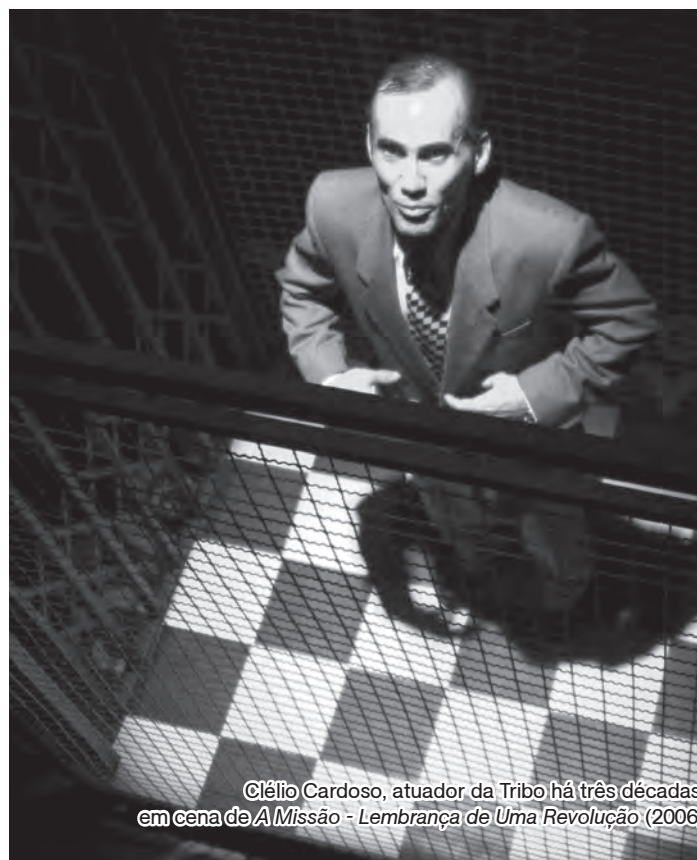
Também para Artaud o teatro tem o dom da revelação. Assim como a peste, o teatro leva os homens a "se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza e o engodo" (ARTAUD, 2006, p. 29). Para o pensador francês, o ator tem um poder que o iguala a um curandeiro. Mas o Ói Nóis desenvolveu um trabalho de atuação que expande suas referências europeias, contextualizando-as na realidade brasileira. Relendo os clássicos, estamos sempre falando do aqui e agora. Caso contrário, de que serviria o teatro?

"Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês, nem aos pregões do teatro-palavra."

Os familiarizados com o trabalho do grupo bem sabem que o atuador é a combinação do ator com o ativista. A experiência sensorial que ele busca provocar no espectador não é um mero transe estético que se basta por si, mas um efetivo chamado para a transformação social. O teatro do Ói Nóis é uma prática quase ritual originada em uma crença no poder do contato físico entre seres humanos. Um encontro entre subjetividades atravessadas por afeto, sentido e motivação. Se você não sair do espetáculo uma pessoa diferente da que entrou, a experiência de nada terá valido. O atuador cumpre exemplarmente seu ofício quando o espectador sai transformado tantas vezes quanto assiste ao espetáculo, pois o acontecimento teatral nunca se repete identicamente.

Teatro e vida são indissociáveis, resume Artaud, em uma de suas formulações mais célebres. Talvez a faceta mais irresistível deste filósofo do teatro seja a de provocador. Se "a massa de hoje já não compreende Édipo Rei", escreveu, "ouso dizer que a culpa é de Édipo Rei e não da massa" (ARTAUD, 2006, p. 84). O Bardo inglês tampouco ficou incólume:

> O próprio Shakespeare é responsável por esta aberração e degradação, por essa ideia desinteressada do teatro que quer que uma representação teatral deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará (idem, p. 86).

Ou, ainda, sobre Racine: "Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram da ação violenta e imediata que o teatro deve ter" (idem, p. 95).

Clélio Cardoso, atuador da Tribo há três décadas, em cena de *A Missão - Lembrança de Uma Revolução* (2006)

Marta Haas, atuadora do Ói Nóis desde 2000,
ao lado de Eugênio Barboza, atuador desde 2006,
em cena de *Medeia Vozes* (2013)

Entendo que a maneira encontrada pelo Ói Nóis de honrar essa provocação à tradição é por meio das releituras modernas dos clássicos. Penso, por exemplo, em Heiner Müller lendo Shakespeare (*Hamlet Máquina*, 1999), Christa Wolf lendo os gregos (*Kassandra in Process*, de 2002, e *Medeia Vozes*, de 2013) e Augusto Boal também lendo Shakespeare (*Caliban*, 2017). Moeda corrente no teatro contemporâneo: a própria encenação é uma recriação de um texto. Vale o que está na cena. Mas há encenações e encenações. Ao aproximar arte e vida, o Ói Nóis busca "a cena como acontecimento que recuse a representação e que privilegie as vias sensoriais da comunicação em detrimento da palavra" (BRITTO, 2009, p. 77).

Parte do trabalho do atuador é criar seu ritual de personagem, expressão que designa uma pequena cena que pode ser aproveitada no espetáculo parcial ou integralmente – ou não ser aproveitada de forma alguma. Nesse ritual, o atuador deve criar seu personagem a partir de elementos simbolicamente motivados, ou seja, tudo deve ter uma justificativa, da cor do figurino ao material usado na cenografia. Naturalmente, um personagem adquire características diferentes para cada atuador, uma multiplicidade de ideias que nutre o espetáculo. Daí a força expressiva da criação coletiva.

O ritual está presente em qualquer montagem do grupo. Uma das formas dessa presença é no sentido geral: o próprio ato de compartilhar o espaço cênico com os atuadores é uma experiência sensorial. Tudo é pensado nesse sentido, até mesmo o odor de cada ambientação. A outra manifestação do ritual é mais específica: não raramente os espetáculos contam com cenas que são espécies de cerimônias laicas, nas quais os atuadores se relacionam com o público por meio de dança, canto, bebida e comida. É também o momento em que os atuadores mais se aproximam fisicamente do público, servindo-o e, eventualmente, tocando-o respeitosamente conforme a abertura oferecida por cada espectador.

Mas tudo isso é teoria. Entrevistando a atuadora Tânia Farias para o livro *Tânia Farias – O Teatro É um Sacerdócio*, da série Gaúchos em Cena, tive uma verdadeira aula sobre o papel do atuador pela voz de quem faz (oportunidade que os leitores do volume também terão). Aprendi que os integrantes do grupo se desenvolvem de maneiras distintas, embora possam ter passado pela mesma formação nas oficinas do Ói Nóis. Outra lição: a criação coletiva não é uma média do talento de cada um, mas uma soma das potências individuais.

Tânia Farias, atuadora da Tribo desde 1995,
em uma das facetas de *Medeia Vozes* (2013)

A partir da trajetória de Tânia, compreendi que ninguém termina sua formação como atuador. O atuador é um artista em processo. No livro, Tânia relata o desenvolvimento de sua técnica, que passou por diferentes momentos e tem se tornado cada vez mais complexa ao longo do tempo, sendo resultado do acúmulo de bagagem teatral e vital. Minha primeira pergunta a ela na entrevista foi: qual é a missão do artista, se é que ele tem uma? Tânia respondeu:

> Acredito que tem. A primeira delas é ser fiel à sua verdadeira vontade. Dentro dessa missão, estão todas as outras. Para ser a artista que quero ser, tem questões que preciso colocar em cena. Preciso discutir o fato de viver em uma sociedade tão injusta e desigual. Preciso discutir a opressão à mulher, porque isso diz respeito a muitas pessoas e a mim. Preciso não agir com naturalidade diante de tanta iniquidade. Para mim, essa é minha função (FARIAS, 2018, p. 25).

“O teatro de vivência materializa nossa fantasia mais pueril de mergulhar em um livro para viver a aventura ao lado dos personagens. Que tudo pareça um tanto onírico não é mera coincidência.”

Ao recordar os momentos que mais me afetaram nos espetáculos do Ói Nóis do ponto de vista sensorial, pela mistura de tensão e expectativa, penso naqueles poucos segundos após o fim de uma cena e antes do início da cena seguinte, quando um atuador às vezes estende a mão ou faz um sinal para que os espectadores o acompanhem em direção a outro recinto. Esse momento furtivo, que muitos podem entender como um intervalo no espetáculo (não é), coloca-nos diante do desconhecido. Podemos ser levados para um ambiente amistoso ou hostil, agradável ou desconfortável. O teatro de vivência materializa nossa fantasia mais pueril de mergulhar em um livro para viver a aventura ao lado dos personagens. Que tudo pareça um tanto onírico não é mera coincidência. Artaud (2006, p. 107) falava em “dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos”. A melhor utopia é aquela que um dia se realiza.

*** Fábio Prikladnicki** é jornalista e crítico teatral, doutor em Literatura Comparada (UFRGS) e autor do livro *Tânia Farias – O Teatro É um Sacerdócio* (Secretaria da Cultura de Porto Alegre), da coleção Gaúchos em Cena.

Cena de *Hamlet Máquina* (1999),
em cena Carla Moura, Sandro Marques, Renan Leandro e Dedy Ricardo,
então atuadores do Ói Nóis Aqui Traveiz

Também na foto Tânia Farias e Clélio Cardoso

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Britto, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2009.

Farias, Tânia. Entrevista. In: Prikladnicki, Fábio. **Tânia Farias**: o teatro é um sacerdócio. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2018.

Roubine, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

o Teatro de Vivência do Ói Nóis Aqui Traveiz: Uma Experiência-limite

Marta Haas*

O teatro será o lugar onde atores e espectadores partilharão em comum a experiência da mortalidade.

Joe Chaikin

Paulo Flores como *Fausto* (1994)

Horácio e Paulo Flores, *As Domésticas* (1985)

Neste texto pretendo mostrar como o teatro de vivência do grupo porto-alegrense *Tribo de Atuadores* Ói *Nóis Traveiz* – inspirado no teatro da crueldade de Antonin Artaud e sua ideia de um teatro ritual – pode ser uma experiência-limite, que propicie momentos de intensidade e de conexão com as forças da vida, capazes de alterar nossa apreensão do mundo calcada pela racionalidade. Para tanto, partirei da noção de experiência-limite de Michel Foucault, que permite compreender como a experiência pode determinar os limites do pensável e, ao mesmo tempo, transformar nossa maneira de pensar e agir. Para Foucault, o caráter ficcional da literatura pode ter a potência de um "fora" que seja motor de uma transformação. Pretendo demonstrar que o teatro de vivência também possui essa potência de transformação, alicerçada principalmente pelos "efeitos de presença". Por isso, utilizarei também o conceito de experiência estética de Hans Ulrich Gumbrecht. O momento singular e único vivenciado na experiência estética permite não nos focarmos apenas no "sentido" das coisas. Gumbrecht parte da experiência estética, na qual se produz uma epifania, para falar de "momentos de intensidade" nos quais a presença – entendida como uma "sensação de ser a corporificação de algo" (GUMBRECHT, 2010, p. 167) – é instaurada.

EXPERIÊNCIA-LIMITE

Segundo o pesquisador Timothy O'Leary (2008, p. 11), Michel Foucault começa a ser explícito sobre a centralidade da ideia da experiência em sua obra a partir do final dos anos de 1970. Na entrevista *Conversa com Michel Foucault*, realizada em 1978 e publicada em 1980, Foucault utiliza a noção de experiência-limite de duas formas, que conectam diversos aspectos de sua trajetória intelectual e pessoal. Uma das formas de compreender a experiência-limite é representada por Nietzsche, Blanchot e Bataille. Ela requer o máximo de

Ostal Rito Teatral
com Arlete Cunha e Maria Rosa
(1987)

intensidade e tem por função transformar o sujeito, "fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução. É uma empreitada de dessubjetivação" (FOUCAULT, 2010, p. 291). Foucault evidencia o desejo de que seus próprios livros transformassem a si e seus leitores, que fossem "experiências diretas, visando a me arrancar de mim mesmo, a me impedir de ser o mesmo" (FOUCAULT, 2010, p. 291). Esses seriam livros-experiência, em oposição a um livro-verdade ou livro-demonstração.

A segunda forma de compreender a noção de experiência-limite "representa um gesto fundacional através do qual uma cultura exclui aquilo que irá funcionar como o seu lado de fora" (O'LEARY, 2008, p. 11). Podemos tomar como exemplo a loucura e pensar qual gesto original a transformou em algo estranho e a excluiu da experiência racional do ocidente moderno. O processo por meio do qual surge o objeto "loucura" no século XIX envolve também o surgimento de um sujeito capaz de conhecer a loucura. A experiência torna possível determinadas formas de perceber, ver e sentir determinado objeto. É uma experiência-limite na medida em que compõe, numa determinada cultura, a correlação de um domínio de saber, um tipo de normatividade e um modo de relação com o si. Essa forma de saber, poder e subjetividade constitui aquilo que Foucault chama de pensamento, ou seja, aquilo que constitui o ser humano como sujeito ético. Portanto, a experiência-limite é a estrutura dominante, em um determinado período histórico, que torna possível algo ser pensado.

Delineadas as duas formas de compreender a noção de experiência-limite, surge a questão: como é possível que a experiência seja uma estrutura geral e dominante e, ao mesmo tempo, uma potência externa capaz de

Cena de *Antígona - Ritos de Paixão e Morte* (1990)
com Beatriz Britto e Paulo Flores

transformar o contexto que ela mesma forja? Como é possível ela determinar os limites do que pode ser pensado e, ao mesmo tempo, transformar nossa maneira de pensar e agir? Esse problema acompanhou toda a trajetória filosófica de Foucault e teve múltiplos desdobramentos.

Nos anos de 1960, esse questionamento levou Foucault à noção de transgressão e "pensamento do fora" a partir de Bataille e Blanchot. Isso permitiu formular a ideia de uma linguagem sem sujeito, ou seja, um discurso que apaga o próprio sujeito que fala e transmite uma experiência que é pura intensidade, capaz de transgredir os limites do pensável e transformar. Nesse sentido, a experiência "é tentar chegar a um certo ponto da vida que seja o mais perto possível do não passível de ser vivido. O que é requerido é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade" (FOUCAULT, 2010, p. 291). A literatura de Beckett, Blanchot ou Bataille teria essa capacidade de arrebatar o sujeito e transforma-lo.

Mais adiante na trajetória de Foucault, nos anos de 1970, no período dedicado ao estudo das relações de poder, ele irá situar o "fora" do pensamento, o motor da transformação, numa resistência cuja fonte está no corpo. Nos anos de 1980, no período dedicado ao estudo da antiguidade e dos diferentes processos de subjetivação, ele irá mostrar como o potencial de transformação pode surgir do si e voltar-se para si próprio, de forma que o "dentro" da própria subjetividade funcione como o "fora".

Para responder à questão colocada acima, de como a experiência pode ser tanto uma estrutura dominante quanto uma força transformadora, podemos então afirmar que essa possibilidade surge sempre de algo que funciona como um fora. Não existe algo constante ou universal nesse fora, mas ele está sempre relacionado a essa estrutura dominante que determina os limites do que pode ser pensado. O *locus* do fora, em Foucault, mudou conforme o desenvolvimento de sua metodologia. Segundo O'Leary, no entanto, nada impede manter os três níveis do fora simultaneamente (literatura, resistência cuja fonte

"…o potencial de transformação pode surgir do si e voltar-se para si próprio, de forma que o 'dentro' da própria subjetividade funcione como o 'fora'."

é o corpo e subjetivação) – como se Foucault tivesse, num desenvolvimento progressivo de seu pensamento, abandonado cada fase anterior. Então, seria "possível combinar a conceitualização do estrangeiro, ou do fora, no pensamento de Foucault, com sua noção de experiência e sua possível transformação e usar esta estrutura como forma de entender um dos efeitos que a literatura é capaz de provocar" (O'LEARY, 2008, p. 17).

Conforme O'Leary, a potencialidade da literatura como um fora, capaz de transformar o sujeito, está relacionada com a noção de ficção. Para Foucault, a ficção não deve ser entendida como uma oposição entre real e irreal, realidade e imaginação. O fictício surge de uma distância, na própria linguagem, que possibilita nos colocar em contato com "aquilo que não existe, na medida em que é" (FOUCAULT apud O'LEARY, 2008, p. 17). Qualquer linguagem que fale a partir dessa distância é ficção e permite perceber aquilo que não é como possível de ser, ou seja, permite perceber no presente aquilo que está aberto para a transformação. O'Leary afirma que "a ficção (no sentido mais amplo possível) se relaciona com a realidade ao abrir espaços virtuais que permitem que nos engajemos numa relação potencialmente transformadora com o mundo; criar aquilo que não existe e transformar aquilo que existe" (O'LEARY, 2008, p. 17).

A Missão - Lembrança de Uma Revolução (2006) com Paulo Flores

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), volta-se contra o que ele chama de centralidade da interpretação, consequência do legado metafísico e cartesiano que, ao desprivilegiar a "presença" das coisas, foca-se excessivamente no "sentido" do mundo social. O resultado é um crescente desejo de presença nas sociedades ocidentais, expresso nas artes, na cultura de massas e no fascínio pelo passado.

O objetivo principal de seu texto, ressalta, é defender "uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar

entre efeitos de presença e efeitos de sentido" (GUMBRECHT, 2010, p. 15). Não se trata de abandonar todas as prerrogativas científicas das humanidades, mas de criticar a ênfase dada à hermenêutica, reintroduzindo uma reflexão sobre o papel da experiência estética. É possível verificar, em diferentes períodos da história, momentos nos quais se estabeleceram "culturas de sentido" e momentos nos quais prevaleceram "culturas de presença". Gumbrecht identifica, em *Presença da linguagem ou presença adquirida contra a linguagem?* (2015), algumas distinções entre essas culturas. Numa "cultura de sentido", a forma predominante de autorreferência humana corresponde ao delinear básico daquilo que as culturas ocidentais chamam de "assunto e subjetividade, isto é, referir-se-á a um observador não corpóreo que, a partir de uma posição de excentricidade em relação ao mundo das coisas, atribuirá sentidos a essas mesmas coisas" (GUMBRECHT, 2015, p. 22). Numa "cultura de presença", por sua vez, os seres humanos se consideram parte do mundo dos objetos, ao invés de estarem ontologicamente separados dele.

Sandro Marques em *Aos que virão depois de nós - Kassandra In Process* (2002)

Ao escrever sobre os futuros possíveis para as ciências humanas, Gumbrecht defende a possibilidade de redesenhar as fronteiras de suas disciplinas, em especial as "da estética, da história e da pedagogia" (GUMBRECHT, 2010, p. 93). Cada qual apresenta um modelo de configuração específica de produção de presença. O fenômeno estético produz presença de modo epifânico, ou seja, na forma de eventos. Esses eventos são inesperados e únicos, não voltam a ocorrer, mas quando ocorrem, provocam fascinação. A fascinação é o resultado de uma tensão entre a efemeridade da presença e a consciência da singularidade do fenômeno, isto é, a impossibilidade de compará-lo com outra ocorrência. No momento epifânico, o estado do espectador é o de sintonia com as coisas do mundo. Numa sociedade saturada de sentidos, as artes têm esse poder de nos devolver às coisas do mundo,

> por isso, gosto de me referir a esses momentos como "momentos de intensidade". Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de "intensidade" com o sentido de fragmentação temporal da palavra "momentos", pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menos a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar a sua duração (GUMBRECHT, 2010, p. 127).

"A fascinação é o resultado de uma tensão entre a efemeridade da presença e a consciência da singularidade do fenômeno, isto é, a impossibilidade de compará-lo com outra ocorrência."

TEATRO DA CRUELDADE

O poeta, ator, diretor e dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) apresentou, em seu livro mais conhecido, *O Teatro e seu duplo,* escrito em 1938, um conjunto de ideias a que denominou como teatro da crueldade. Ele defendia uma nova linguagem, servindo-se das palavras com um sentido concreto e espacial, que tivesse o poder de abalar as coisas no ar e fosse capaz de dominar os sentidos e estados perceptivos da plateia, para que se entre em contato com forças latentes do universo (ARTAUD, 2006, p. 103).

O teatro da crueldade pode ser classificado como uma forma de teatro ritual, pois pretende valorizar o gesto e o objeto, unindo e trocando de lugar palco e plateia, para tirar o público de seu estado comum de inércia ao assistir algo passivamente. Os limites e as habituais referências são rompidos e uma percepção diferenciada é instaurada, na

qual tempo e espaço se confundem, deixando de existir o mundo exterior ou a relação sujeito e objeto. Trata-se de uma forma de arte que incita o indivíduo a esvaziar-se de si mesmo, de seus condicionamentos e limitações, entrando em comunicação com as forças externas, projetando interiormente as forças de fora, através da capacidade criadora da desestabilização. Desta forma, vê-se o indivíduo não mais como algo dado, mas como uma produção mais ou menos transitória, em devir, um processo, se refazendo continuamente. Um processo de desterritorialização do indivíduo onde vem à tona uma outra forma de subjetividade a partir da relação com o outro (BRITTO, 2009, p. 36).

"O grupo Ói Nóis Aqui Traveiz se inspira no teatro da crueldade de Artaud para criar um teatro capaz de alterar a percepção do público e fazê-lo participar inteiramente de uma ação nova e criadora."

Para Artaud, nossa sociedade está doente e necessita de um novo tratamento. O teatro ocidental deveria passar por uma reformulação que devolvesse a ele suas características mágicas e rituais. O verdadeiro teatro seria aquele capaz de refazer a vida, o que não seria possível sem uma reformulação completa da cultura ocidental. Foi com o teatro da crueldade que Artaud propôs essa mudança, através de uma linguagem com apelo ao corpo e à inspiração, uma renovação da vida através do fazer teatral, promovendo então um tipo de cura. Deveria instigar o ressurgimento do ato dramático e teatral com função mágica, "reencontrar sua acepção religiosa e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente" (ARTAUD, 2006, p. 47).

O momento sagrado seria alcançado no ato ritual que acontece no aqui e no agora, tornando-se experiência única e imprevisível, não podendo ser repetida. Essa abertura propiciaria uma comunhão entre os seres, trazendo uma qualidade diferenciada de presença, onde não se reproduzem hábitos, mas onde exista uma troca de fluxo entre forças, um espaço para a metamorfose criativa. Um local onde ocorram encontros reais, verdadeiras conexões entre o mais puro que os seres possam oferecer, tornando viáveis conexões e relações antes imprevistas, provocando uma modificação sensível no espectador através da presença:

> o ato ritual como sendo capaz de liberar as potências da vida, resgatando a eficácia da ação teatral como um canal de ação sobre o mundo e sobre si, vendo no ritual um caráter criador e transformador. O ritual como vivência, experiência partilhada em comum por seus participantes e como acontecimento, capaz de produzir uma mutação na sensibilidade do espectador (BRITTO, 2009, p. 37).

Esse êxtase e esse transe não são frutos de um processo descontrolado, mas deve ocorrer de modo semelhante ao que acontece nas culturas arcaicas, partindo de um método controlado e preciso. Esse teatro é extremamente rigoroso e é nisso que se mantém cruel. Esse tipo de crueldade não é pura violência, mas significa o rigor, aplicação, decisão e determinação implacáveis e absolutas.

TEATRO DE VIVÊNCIA

O grupo *Ói Nóis Aqui Traveiz* se inspira no teatro da crueldade de Artaud para criar um teatro capaz de alterar a percepção do público e fazê-lo participar inteiramente de uma ação nova e criadora. Utiliza a potência e a experiência comum entre atores e espectadores, para transcender o sentimento de impotência e paralisação frente aos meios de comunicação de massa e aos acontecimentos injustos e violentos da sociedade.

O teatro de vivência é uma das vertentes de trabalho do grupo. Nessa opção de linguagem, o espetáculo torna-se um espaço aberto para a descoberta e a investigação, empregando a improvisação do ator em relação ao público. O termo "teatro de vivência" foi cunhado pelo grupo no começo da década de 1980, vendo o ato ritual como experiência compartilhada, em que o espectador participa da cerimônia no sentido de comunhão, como num rito que almeja romper a linguagem estabelecida para entrar em contato com as forças da vida e do mundo através de uma experiência real. No teatro de vivência, o público precisa decidir estar presente e tomar algumas decisões. Cada um precisa se entregar ao jogo que está sendo proposto, e vai precisar decidir se vai ficar em pé, sentado, se acompanha de perto ou de longe as ações dos atores, se permite a si mesmo tocar ou ser tocado, em vários sentidos. É por isso que em cada dia o espetáculo é tão diferente de outro.

Quando a cumplicidade é aceita e o jogo é realmente compartilhado, criam-se imagens e sensações que ficarão na memória por muito tempo, criam-se laços teatrais onde um olhar, um cheiro, um som sempre vai estar presente na pessoa. É o teatro que transforma, priorizando a qualidade da presença. Há um envolvimento sensitivo no teatro de vivência, que foge aos padrões cênicos e obriga o público a deixar-se permitir entrar em contato com novas dimensões de sua existência, como pensado por Antonin Artaud em seu teatro da crueldade.

Cena de *Missa para Atores e Público Sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que podemos relacionar a potência da literatura como experiência-limite capaz de transformar subjetividades com a potência do teatro de vivência realizado pelo *Ói Nóis Aqui Traveiz*. A potência transformadora evocada por meio da ficção, seja no teatro ou na literatura, gera momentos de máxima intensidade que rompem com nosso modo usual de perceber, entender e agir no mundo. Portanto, a natureza fictícia da literatura de Beckett ou Bataille ou do teatro de vivência do *Ói Nóis* pode funcionar como um lado de fora em relação à experiência cotidiana do leitor ou do espectador. Ou seja, essas experiências-limite "detêm e fazem com que seja mais difícil continuarmos pensando e agindo como havíamos feito até agora. Em outras palavras, elas fazem com que seja mais difícil continuarmos vivendo sem pensar nossa experiência cotidiana" (O'LEARY, 2008, p. 21). O'Leary lembra que as transformações provocadas pela ficção são sempre pequenas, frágeis e incertas, pois são tentativas experimentais por natureza. É muito provável que a literatura (ou o teatro), muitas vezes, reforce as estruturas da experiência cotidiana e do pensamento dominante.

Para esboçar um exemplo da potência de transformação da literatura, O'Leary afirma que um dos possíveis efeitos do romance *O Inominável* de Beckett é fazer com que seja mais difícil para os leitores continuarem a ter um determinado entendimento de si próprios como centro de racionalidade, linguagem e experiência, uma vez que a concepção de si é momentaneamente explodida. O teatro de vivência, a partir da ideia de um teatro ritual inspirado em Artaud, visa levar às últimas consequências

"A potência transformadora evocada por meio da ficção, seja no teatro ou na literatura, gera momentos de máxima intensidade que rompem com nosso modo usual de perceber, entender e agir no mundo."

Cena de *Aos que virão depois de nós - Kassandra In Process* (2002)

a própria noção de ficção, de algo que não é e, ao mesmo tempo, é em potência ou virtualidade. Ou, de algo que expõe as fragilidades de nosso tempo e de nossa cultura. A intensidade capaz de romper com o cotidiano e provocar outra percepção de si e do mundo, própria de um espetáculo de teatro vivência, está diretamente ligada à potência da presença.

Gumbrecht, por sua vez, afirma o compromisso de "lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença" (GUMBRECHT, 2010, p. 15). Ele propõe uma superação do paradigma sujeito/objeto, estabelecendo uma oscilação entre "efeitos de sentido" e "efeitos de presença", oscilação essa característica aos objetos da experiência estética. Ao partir da ideia de epifania, percebe-se a importância conferida por Gumbrecht aos "momentos de intensidade". Os momentos de intensidade se constituem no contato arrebatador do homem com a obra de arte (em seu sentido mais amplo). A procura por tais momentos se dá exatamente por serem diferentes do cotidiano, eles são uma experimentação distinta da vida ordinária. Todavia, não há um modo sistemático e certo de alcançar tais momentos, nem seus resultados podem ser previstos. O que se pode fazer é estar disponível, em serenidade e não interpretação.

"Os momentos de intensidade se constituem no contato arrebatador do homem com a obra de arte (em seu sentido mais amplo)."

Mas o que gera fascinação em efeitos intensos, efêmeros e distantes do cotidiano? Para Gumbrecht a resposta vem com a necessidade do ser humano de se religar às coisas do mundo. De modo assemelhado, para o *Ói Nóis*, a arte é uma conexão com as forças da vida, e não somente sua imitação, por isso podemos afirmar que ela leva às últimas consequências a noção foucaultiana de ficção, ao funcionar como um "fora". A atitude e a linguagem utilizada nesse fazer teatral, como experiência-limite transgressora, expressa uma concepção de mundo que não obedece a regras e exigências instituídas, ou seja, rompe com a estrutura dominante que limita o pensável. O teatro de vivência visa provocar percepções e sensações, a partir da intensidade da presença, que evidenciem o mundo como um campo de forças que pode ser alterado. Visa modificar a forma de apreensão do mundo calcada na racionalidade, para tornar-se uma experiência-limite imprevisível.

***Marta Haas** é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz e Mestra em Educação pela UFRGS.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRITTO, Beatriz. Vivência e vidência no teatro ritual: uma descoberta do outro. In.: **Revista Cavalo Louco.** Ano 4, n° 7. Porto Alegre: Selo Ói Nóis na Memória, dezembro 2009.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: **Ditos e Escritos VI:** repensar a política. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2010, p. 289-347.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presença da linguagem ou presença adquirida contra a linguagem? In: **Nosso amplo presente.** São Paulo: UNESP, 2015, p. 19-32.

O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. In: **Foucault Studies.** Trad. Lisa Gertum Becker (tradução para fins didáticos, não publicada), nº5, p. 5-25, jan. 2008.

Ói Nóis Aqui Traveiz: Sobre Pedras, Manifestos e Antropofagia

Sidnei Cruz*

Não creio na constituição nem nas leis, a mais perfeita constituição não conseguiria satisfazer-me. Necessitamos algo diferente: inspiração, vida, um mundo sem leis e, portanto, livre.

Bakunin, 1848[1]

[1] COSTA, Caio Túlio. **O que é anarquismo.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

Performance *O Negro* (1990)

Onde? Ação Nº2
2012

"Nietzsche considerava como um espírito livre 'aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função...'"

Manifestação junto aos sindicatos locais contra os abusos do Governo Brito (1997)

I

Teatro e anarquismo são artimanhas do deus Dioniso, senhor do tablado, do vinho e da festa. É o deus da aparição, da epifania, da manifestação, da contestação. Dioniso é ditirambo – seu nome e sua militância –; por isso é múltiplo e aparece sob a forma de ação coletiva cantada, dançada, tocada, improvisada, subversiva, anárquica. A potência selvagem desse deus é a mesma que irrompe no artista ativista militante. O artivista ou atuador libertário está sempre lutando contra toda a forma de autoridade, em busca de uma sociedade livre, dançando por uma sociedade sem governo. O artivista atua na transformação pela ação direta, considerada por muitos como "a parte maldita", agindo sobre o presente sem planos detalhados para um futuro que não deseja controlar. "A maioria dos anarquistas adota em primeiro lugar uma atitude libertária para com a vida pessoal e gostaria que houvesse uma escolha muito mais vasta de comportamentos sociais e de relações sociais"[2]. Ser individual no coletivo, ser coletivo no individual. Para dar conta de uma leitura possível sobre a importância do grupo ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ a partir do agitado panorama ainda pouco estudado do teatro libertário no Brasil, ou melhor, de um teatro de "pulsão anárquica"[3], espalhamos sobre a proa do barco dessa outra-utopia um conjunto de ruídos históricos organizados em sequência fragmentária e delirante. "Ver com os olhos livres"[4].

II

O sistema de arte canônico "ganhou seu significado moderno no século XVIII, então qualquer tradição de oposição a ele deve datar desse período – ou ser posterior a ele, como aponta Stewart Home"[5]. No século XIX, no fluxo das inaugurais marteladas oposicionistas surgem Sade (1740-1814), Mallarmé (1842-1898), Lautréamont (1846-1870), Jarry (1873-1907) e muitos outros. Porém, a pedra de toque dessa insurgência foi atirada por Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895) com a publicação do *Manifesto Comunista* (1848). No entanto, anos antes, em 1840, Proudhon (1809-1865) já tinha atirado pedras pontiagudas no telhado do capitalismo com a publicação de *O que é Propriedade? Pesquisa sobre o princípio do direito e do governo*, que aliás impressionou e influenciou Marx. Houve uma breve trégua entre comunistas e anarquistas, mas logo todos perceberam que as diferenças entre eles eram imensas, como por exemplo a questão do Estado e a questão da autoridade. O fato é que esses visionários colaboraram para a instauração de uma tradição inconformista retomando o gás de outra tradição vinda do "Livre Espírito" dos hereges do século XIII. Nietzsche (1844-1900) considerava como um espírito livre "aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função,

[2] WALTER, Nicolas. **Do Anarquismo.** São Paulo: Editora Imaginário, 2000.

[3] Rojo, Sara. **Teatro e pulsão anárquica:** estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

[4] ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Pau-Brasil.**

[5] HOME, Stewart. **Assalto à cultura:** utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo”[6]. As manifestações individuais desses pioneiros utopistas foram importantes para que a partir do início do século XX a arte e o engajamento social passassem a desenvolver um relacionamento vibrante, colorido, diverso e intenso. O edifício canônico da arte começa a ser atacado, apedrejado, desestruturado. O primeiro manifesto futurista (1909), conclama: “Levantem suas picaretas, seus machados e martelos e destruam, destruam as veneráveis cidades, sem pena”!

A cena social mundial é tingida pelas cores combativas de grupos, conselhos, comunidades, células de resistência e mobilizações coletivas que protagonizam ações dramáticas inconformistas. Assim como os corsários e piratas que no século XVIII dominaram os mares a partir de ilhas-esconderijos, com suas “comunidades intencionais”, os utopistas do futuro – agora criam “zonas autônomas temporárias”[7] aninhando-se em grupos-aparelhos-máquinas-de-guerra sob as mais diversas bandeiras, gerando uma onda vermelha e negra de manifestos: dadaísmo, futurismo, letrismo, COBRA, situacionismo, surrealismo, fluxus, Maill Art, Punk Rock, neoísmo, e outros bandos libertários.

“Assim como os corsários e piratas que no século XVIII dominaram os mares a partir de ilhas-esconderijos, com suas ‘comunidades intencionais’, os utopistas do futuro - agora criam ‘zonas autônomas temporárias’”

III

O século XX foi a “Era dos Extremos”[8] conforme a análise do historiador Eric Hobsbawm, que o dividiu em três fases. A primeira fase, de 1914 a 1945, nomeada como “da catástrofe”. Período compreendido pelas duas grandes guerras mundiais, salpicado por eventos como a Revolução Mexicana (1910-1920) e o muralismo (Rivera, Orozco e Siqueiros), o *ready made* (urinol/a fonte, 1917) de Duchamp, o outubro vermelho de 1917 com a Revolução Russa, com destaques para a FEKS – Fábrica do ator Excêntrico[9], para os grupos de agitprop como A Blusa Azul[10] e o seu *Jornal Vivo*, para a figura emblemática de Maiakovski (1893-1930) e as suas “janelas de sátira”; além de Eisenstein com seu teatro feito de “saraivada de fogos sob as poltronas dos espectadores” substituindo a instituição teatral por um “local para apresentação de experiências que visam a elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas”, como definido no texto sobre a “montagem de atrações”[11] e Meyerhold com a

A Divina Proporção e a Felicidade não esperneia Patati, Patatá (1978)

[6] NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano.** São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

[7] BEY, Hakim. **TAZ- zona autônoma temporária.** São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2004.

[8] HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos:** o breve século XX. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

[9] RAPISARDA, Giusi. **Cine y vanguardia em la Unión Soviética:** la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

[10] AMIARD-CHEVREL, Claudine. A Blusa Azul. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. **Agitprop:** cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

[11] EISENSTEIN, Serguéi. In: XAVIER, Ismael. (org) **A Experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

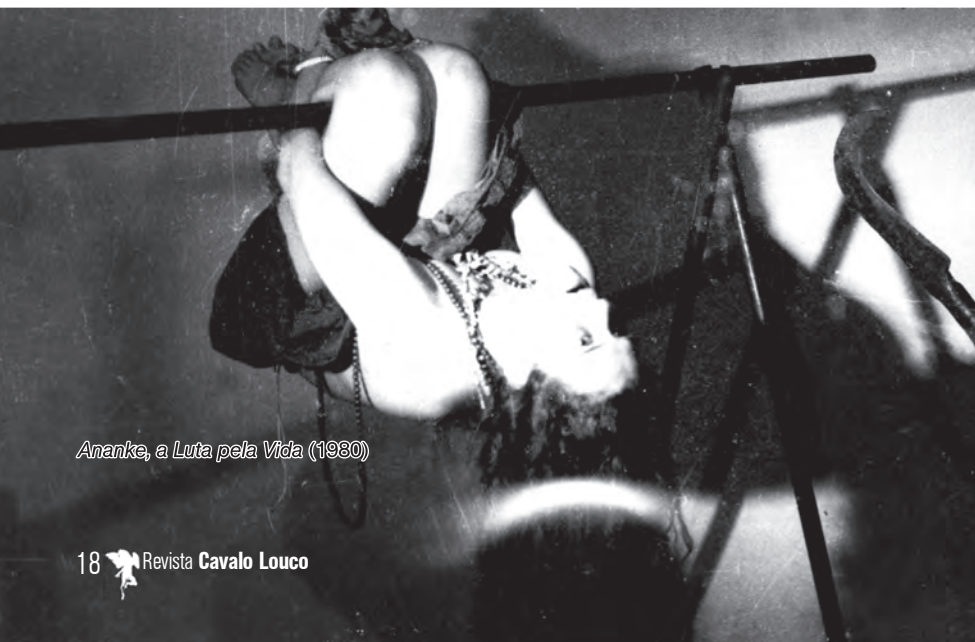
Ensaio Selvagem (1979)

“De quebra, o período é marcado pela internacional situacionista (1957-1972) de Guy Debord com o seu lema corrosivo ‘o que queremos, de fato, é que as ideias voltem a ser perigosas’”

sistematização da biomecânica. Cabe citar a Bauhaus (1919-1933) de Gropius que projetou o teatro total para Piscator, a dupla Brecht e Weill com *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) e *Mahagonny* (1931), a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) com o brutal assassinato de Lorca pelos fascistas franquistas.

Onde? Ação Nº2
2012

A segunda fase, de 1950 a 1960, nomeada como “anos dourados”, caracterizada pela expansão econômica capitalista e a guerra fria, tem como contraponto histórico a deflagração da Revolução Cubana (1959) de Fidel Castro e seus camaradas barbudos. De quebra, o período é marcado pela internacional situacionista (1957-1972) de Guy Debord com o seu lema corrosivo “o que queremos, de fato, é que as ideias voltem a ser perigosas”[12]. Esticando a fase do eminente historiador, lembramos que no Brasil, em 1964, os militares dão um Golpe de Estado e implantam uma ditadura (1964-1985) que atravessará a fase seguinte.

A terceira fase, de 1970 a 1991, foi chamada pelo ilustre historiador como a do “desmoronamento”, marcada pelo barbarismo contemporâneo e a brutalização da política. Pelos protestos contínuos em todo planeta contra a Guerra do Vietnã (1959-1975), o festival Woodstock, a contracultura e o movimento hippie. Mas, para não dizerem que só falei de flores, cabe relembrar que aqui na terra da ordem e do progresso, em 1970, “ancorado em condições históricas específicas do Brasil, do mundo e do próprio debate entre as esquerdas no país”[13], acontece o contra-ataque (Um Outro Teatro) da Guerrilha Urbana: em março, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) numa ação espetacular a céu aberto sequestrou o cônsul japonês Nabuo Okuchi e negociou a sua troca por 5 prisioneiros políticos. Na sequência, em junho, os atuadores da VPR em processo colaborativo com a Aliança Libertadora Nacional (ALN) voltam à cena pública agora com o sequestro do embaixador alemão Von Hollebem e, desta vez, exigem imediatamente a troca por 40 presos políticos. E, finalmente, fechando a temporada do ano, em dezembro, sob

Ananke, a Luta pela Vida (1980)

[12] INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista:** teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

[13] SALES, Jean Rodrigues. **A Luta Armada contra a ditadura militar:** a esquerda brasileira e a influência da revolução cubana. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

a orquestração de Carlos Lamarca, é posto em cena o sequestro do embaixador suíço Enrico Bucher, trocado por 70 presos políticos brasileiros que voaram para o exílio no Chile.

Em 1971, o Living Theatre estava preso no DOPS, em Belo Horizonte (MG). Judith Maliana e Julian Beck publicam um manifesto[14] no Le Monde conclamando a todos pela sua libertação para que pudessem continuar a luta e o desenvolvimento do teatro a "serviço dos que são prisioneiros da pobreza". O Living em menos de um ano desenvolveu por aqui (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais) o embrião de uma série de espetáculos para espaços não-teatrais, voltados para o cidadão anônimo das ruas, com uma linguagem forte, vibrante, típica das ações diretas encetadas pelos anarquistas nos anos 20. A roda gigante gira loucamente 72, 73, 74, 75, 76, 77: cabeças cortadas, teatro selvagem, cenas no Araguaia, Gota d'água, Wladimir Herzog é assassinado, a bandeira negra é hasteada no Congresso anarco-sindicalista em Paris. Em 1978, Paulo Flores e o vereador Marcos Klassmann são presos durante a manifestação pela Anistia ampla, geral e irrestrita. O ÓI NÓIS surge nessa terceira fase nomeada por Hobsbawm como a do desmoronamento, carregando nas costas o peso acumulado e vivo dessa "Era dos Extremos". Era de guerras e de revoluções. O século XX foi o grande laboratório de produção de Manifestos.

Zé da Terreira em intervenção da Tribo
1986

IV

Um manifesto é um manifesto é um manifesto: em 1978, é lançado o manifesto *Um Teatro Com Pedra Nas Veias*[15], pela Tribo de Atuadores ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. São verdadeiras "cápsulas verbais"[16], um cartucho-discurso ao gosto de uma época de guerra e de guerrilha. Estruturado numa sequência de frases breves, soando como mantras torpedos, são fragmentos de projéteis em forma de slogan, placa, bandeira, "dito, sentença, máxima, provérbio, refrão"[17], mote, pregação e grito. A obra é composta por oito aforismos ou axiomas inflamáveis, e segue norteando o grupo até hoje. Vale a pena relembrar pedra por pedra, vejamos:

1. Pedra nas veias para tentar criar uma demonstração coerente da barbárie. A selvageria como uma relação entre "civilizados". A humilhação como coragem de suportá-la.

2. Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista.

3. Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos de teatro.

4. Pedra nas veias para expor cruamente, no espaço cênico, uma figura crítica do cotidiano.

"Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista."

[14] MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina:** o Living Theatre em Minas Gerais. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

[15] FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. Ói Nóis Aqui Traveiz: Poéticas de Ousadia e Ruptura. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2004.

[16] AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia:** Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

[17] Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Madri/Barcelona,1992. Apud: AZEVEDO, 2010.

Paulo Flores é preso junto ao vereador Marcos Klassmann
durante manifestação pela Anistia (1978)

Ói Nóis Aqui Traveiz nas ruas, com seu Antônio Conselheiro, junto aos movimentos sociais contra o GOLPE (2018)

Um manifesto é ao mesmo tempo uma escrita sobre o futuro e uma crítica do presente. É sempre um testamento sobre “tempos fraturados” como assinala Hobsbawm, pois “sabemos do que é que não gostamos no presente, e porque não gostamos, e é por isso que os manifestos são melhores quando denunciam”[18]. Portanto, deve-se indagar o porquê de um manifesto escrito no momento de origem do grupo, após quatro décadas, permanecer como bússola para as aventuras teatrais desse coletivo auto gestionário? Talvez por ser o primeiro berro de um embrião de vida coletiva utópica, ou como diria Torquato Neto, “E fique sabendo: QUEM NÃO SE ARRISCA NÃO PODE BERRAR. Citação: ‘leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi’.”[19] Arte como berro! Como no dizer de Marjorie Perloff, “a arte do manifesto preparou o caminho para a erosão gradual da distinção entre os textos literário e teórico”[20]; pois, sendo um corpo coletivo de criação e ação, o grupo não separa atitude, intervenção discursiva, dramaturgia, ideologia, filosofia de vida, linguagem e obra de arte. Assim, para não deixar dúvidas sobre a que veio, a tribo arremata o manifesto com os quatro últimos aforismos ou pedradas:

5. Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos.

6. Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês, nem aos pregões do teatro-palavra.

7. Pedra nas veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência.

8. Para ousar opor-se.

“Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês, nem aos pregões do teatro-palavra.”

Sabemos que um manifesto é uma declaração política pública, e que sempre marca uma origem de fogo, um parto incendiário, o momento absoluto da grande recusa como um emblema, feito um gesto agitprop que abandonando à representação elege o desvendamento como plataforma de poéticas políticas do drama. O manifesto é a pedra inaugural da embrionária forma de organização para a convivência, a imaginação e consequente materialização da criação como gesto coletivo. Sem ser uma linha evolutiva e progressiva, a intuição do ato fundador tece a teia do desenrolar das relações futuras que permearão o pulsar dionisíaco de uma comunidade artística. Para Henri Bergson, a intuição da duração – este escorrer do tempo – “é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando”[21]. Neste sentido, corroboro com a conclusão a que chega Samantha Cohen quando trata das relações e trajetórias do teatro de grupo

[18] HOBSBAWM, Eric. Tempos Fraturados. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

[19] NETO, Torquato. **Os últimos dias de Paupéria (do lado de dentro).** São Paulo: Editora Max Limonad, 1982.

[20] PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista.** São Paulo: Edusp,1993.

[21] VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson.** Petrópolis: Vozes, 2007.

e diz que “apesar das constantes transformações que acompanham a vida de grupo, é no período de formação que as companhias consolidam os primeiros princípios artísticos e de convivência que nortearão os projetos futuros”[22].

O grupo elege a pedra como uma protuberância viva, sólida, circulando pelo corpo, pelo organismo, pronto para ser expelida como um aríete sobre o público. Muito mais que um jogo de palavras – ao mesmo tempo em que o jogo de palavras é um jogo de sentidos – o manifesto é uma forma específica, original, de linguagem. Como diz Wittgenstein, “o que pode ser dito, pode ser dito claramente; e sobre o que não se pode falar, deve-se calar”[23]. Para “ousar opor-se”, como brada no aforismo 8, o ÓI NÓIS instala no ar uma performance-rebelião, em forma de manifesto escrito. São palavras de pernas para o ar, que emergem do inconsciente, dando sentido ao sintoma do real estilhaçado, deixando vazar o “instinto imemorial das pedras”[24], como diz a voz cabralina. Fazer teatro é fazer política. Fazer teatro e política é tomar lições de pedra, é aprender com a pedra. Pedra Cabralina, pois “a dureza da vida é tal que a pedra já está entranhada na alma”. Uma Pedra bruta como munição, pedra preciosa como um talismã (muiraquitã).

O manifesto do ÓI NÓIS, cujos aforismos 1 e 6 possuem a mesma verve dos manifestos oswaldianos (*Pau-Brasil*, 1924 e *Antropófago*, 1928) pode ser relido como uma lição anotada no caderno de combate da escola livre da rua, da aula de dicção da pedra, uma educação pela pedra anunciada em 1966 no poema de João Cabral de Melo Neto: “Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal (pela de dicção ela começa as aulas)”[25]. As trombetas manifestam a chegada de um novo ator, ou melhor, atuador. Um artista-ativista, artivista, que faz questão de não separar a política da prática artística. Essa postura estética existencial faz emergir no coletivo novas subjetividades, criando um ambiente comum ou uma zona contaminada por uma poética do dissenso. Uma Pedra-molotov.

E, como diz o aforismo 5, “Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos”. A dicção, a fala, o dizer, o posicionamento e a postura diante da realidade de exceção, corpos torturados, insepultos, a pregação visionária, mítica, a cidade inventada como em *Pedreira das Almas* de Jorge de Andrade. Não posso deixar de citar o mantra-ditirambo de Drummond “No meio do caminho tinha uma pedra”, pois a máquina de guerra para-além da cultura de resistência faz seus primeiros ensaios para um teatro de guerrilha. A paixão, o grito do ÓI NÓIS insufla na cena pública um novo tipo de ator, apaixonado, lutador, guerreiro, um atuador-xamã com pedra nas veias e flores na cabeça e um poema no megafone: “Nunca esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas. Nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra”[26].

Há na Tribo de Atuadores ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ uma inegável e original marca estética nos seus experimentos cênicos, processos e performances. O sagrado e o ritual são materializados num sistema próprio como o do Teatro de vivência, reverberando o primitivo e a metafísica apontados no programa do Teatro da Crueldade de Artaud. O grupo confirmará ao longo da sua trajetória um intenso e permanente trabalho em andamento, construindo e reconstruindo intermitentemente o artesanato cênico. Mas, há, também, um jeito agitado do ÓI NÓIS de propagandear ideias e posições políticas que marca a singularidade desse coletivo e o conecta a uma tradição de grupos e movimentos afeitos ao combate político. Apenas para abrir linhas de conexões entre arte e resistência política, vamos lembrar de forma breve dos rastros do agitprop brasileiro. Saltando dos anos 10 e 20 do século XX com o teatro de agitação e propaganda

A Tribo vai às ruas bradar pela Autonomia das Mulheres, contra a violência (2017)

[22] COHEN, Samantha Augustin. **Teatro de grupo:** trajetórias e relações. Joinville: Ed. Univille, 2010.

[23] WITTGENSTEIN, 2005. Apud: Lafcadio Mortimer. In: **Teoria-rebelião; um ultimato.** (Org.) GRELET, Gilles. Rio de Janeiro: Novamente, 2011.

[24] ANDRADE, Carlos Drummond. **Enigma**.

[25] NETO, João Cabral de Melo. A Educação pela Pedra. In: **Obra Completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Movimento em Defesa da Democracia (2018)

Movimento em Defesa da Democracia (2018)

dos anarquistas, para os anos 60 com os Centros Populares de Cultura (CPCs / 1960-62), organizados pela UNE (União Brasileira dos Estudantes). É bom lembrar, como frisam Miguel Stédile e Rafael Villas Boas[27], das Ligas Camponesas no Nordeste (1955-1964), do Movimento de Cultura Popular (MCP, 1959) e que desde os anos 1990 a agitação e propaganda já fazia parte da prática do Movimento dos Sem Terra (MST) através dos jornais internos, por meio das caminhadas, palavras de ordem, “marchas, bandeiras, ocupações, pichações, debates nas escolas”. Após a parceria com Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido, o salto agitprop foi dado com a realização da Marcha Nacional de 2005, em seguida foram criadas as “brigadas de agitprop”, “o “Teatro-procissão”, “bonecos gigantes”. Procedimentos táticos semelhantes aos utilizados pelo ÓI NÓIS nas intervenções dos anos 80/90.

Todos esses movimentos antecedentes de agitação e protesto político-artístico-cultural dos anos 60, dentro e fora do Brasil, bem como os que eclodiram a partir dos anos 80 e explodiram nas primeiras décadas de XXI, influenciaram muitas escolhas da Tribo de Atuadores e contribuíram para consolidar uma rede de solidariedade com diversos movimentos sociais. Por isso, chamo a atenção para outras duas vertentes de atuação e militância da Tribo. Uma vertente caracterizada pela elaboração de “Intervenções Urbanas” voltada para as ruas e praças da capital do Rio Grande do Sul e outra vertente apontando para uma Educação para a Liberdade ou “vertente pedagógica” caracterizada por princípios éticos e metodológicos em busca de uma pedagogia do coletivo, como observa Rosyane Trotta[28], totalmente voltada para os bairros periféricos. A vertente de “Intervenções” assemelhava-se aos atos combativos do agitprop, com o grupo participando das grandes e importantes manifestações políticas do país, realizando “intervenções”[29] diversas como a passeata-manifestação contra as usinas nucleares, passeata em memória das vítimas de Hiroshima e Nagazaki, manifestação pela paz nas Malvinas, Contra a corrida armamentista, contra a censura, ato-show pelo Dia Internacional do Trabalho, S.O.S Natureza, Todos à greve Geral, Ato Público contra o FMI, Um abraço ao Rio Guaíba, Homenagem a Chico Mendes, Manifestação pela Legalização do Aborto, Passeata pela extinção dos hospitais psiquiátricos, Ato Ecumênico pelas vítimas da Chacina dos Sem-Terras no Pará e muitas outras.

A partir de 1981, o ÓI NÓIS esteve engajado em lutas públicas, organizadas pela sociedade civil, utilizando vários formatos de agitação e propaganda como passeatas, desfiles, intervenção urbana, performances e happenings com ampla utilização de alegorias cênicas, bandeiras, estandartes e coreografias panfletárias e ditirambos de protestos. A vertente da “Educação para a Liberdade”, aciona uma linha de formação, conscientização e educação e ganhou corpo e força sob a forma de um programa de ação e de metas, mantendo atividades com continuidade, regularidade e sistemática, demonstrando uma política cultural de

A Divina Proporção e a Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá (1978)

[27] STÉDILE, Miguel Henrique; VILLAS BOAS, Rafael. Agitação e Propaganda no MST. In: **Agitprop:** cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

[28] TROTTA, Rosyane (org). Ói Nóis Aqui Traveiz**:** a história através da crítica. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2012.

[29] ALENCAR, Sandra. Atuadores da Paixão. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, 1997.

grupo, voltada para os bairros populares de Porto Alegre. Objetivando construir espaços de reflexão e conscientização sob a bandeira de uma "Escola de Teatro Popular", ministrando cursos de formação de atores, oficinas livres, oficinas de teatro de rua, oficinas de intervenção cênica, seminários e projetos ousados como Oficina de Teatro Sindical (1991-1992), Caminho Para um Teatro Popular e o Teatro Como Instrumento de Discussão Social, ambos a partir de 1988. É claro que a ponte delirante que faço é livre, pois o "agitprop" do grupo difere evidentemente das complexas e inusitadas tradições mundiais cênicas da agitação e propaganda, com suas especificidades de grupo, lugar e cultura, mas sempre com um fio claro de engajamento "decisivo não só para a elevação da consciência de classe mas também para a construção de uma vigorosa cultura política"[30].

Intervenções, assembleias itinerantes, passeatas, coros, mantras revolucionários, palavras de ordem, coreografias, marchas, manobras táticas, caracterizações, máscaras, adereços, bandeiras, coros, canções e gritos. Essa cultura política foi construída a partir de um processo dinâmico de referências importantes que abriram caminho para a criação do conceito de "Trabalhadores da Cultura". Uma onda de engajamento artístico cobre a América Latina a partir de 1959 com a Revolução Cubana, com a Casa das Américas, as Mostras de Teatro Latino-Americanos, o I Encontro Latino-americano de Teatro Universitário (Manizales/Colômbia, 1968) lançando os primeiros documentos sobre Teatro Popular e luta de classes assinado por 42 grupos de seis países, a Frente Latino-Americana de Trabalhadores da Cultura (Equador, 1972), as greves do ABC (1978), e outros desdobramentos importantes como a Revolução Sandinista (1979), a criação do MST (1980), o Comício pelas Diretas-Já (1984), o massacre na Praça da Paz Celestial em Pequim (1989), a queda do Muro de Berlim (1989), a libertação de Nelson Mandela (1990), A eco-92 (1992), o movimento dos caras-pintadas (1992), Betinho e a Ação da Cidadania contra a fome, a Miséria e pela Vida (1993), o massacre no Eldorado dos Carajás (1996) e, por aí vai.

"O século XXI foi batizado pelo ataque da Al-Qaeda às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001, marcando as duas primeiras décadas como a era da estética dos protestos."

O século XXI foi batizado pelo ataque da Al-Qaeda às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001, marcando as duas primeiras décadas como a era da estética dos protestos. Em seguida, é dado um passo importante para a luta por espaços de criação e pesquisa teatral com a criação do Redemoinho/rede de grupos de teatro (2004), o movimento Passe Livre (2005), etc. Estilhaços da sociedade engajada consolidam os movimentos e as manifestações de rua pelos direitos civis, caminhando, cantando, ocupando prédios públicos, lutando com os Black Blocs e marchando pelas jornadas de 2013. Essa alquimia estético-social, mesclando ativismo e pilhagem, surge impetuosamente nas ações, manifestos, ocupações, performances e agitações, notadamente agenciadas pelos grupos experimentais em todos os

Ananke, A Luta Pela Vida (1980)

[30] COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. **Agitprop:** cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

Paulo Flores com o bode Orelana (1994)

cantos do planeta. A militância radical tomou conta das ruas. O teatro de rua, o teatro de intervenção e teatro de vivência explodiram a realidade e marcaram posição como representação simbólica dos protestos por uma vida criativa, desobediente e insurreta. Um carnaval de recusa irrompe dando o tom de combate violento sobre tudo que é institucional, canônico, estabelecido e legitimado pela crítica e pelo poder estabelecido. O ÓI NÓIS se desenvolve e vira um quarentão antenado e afetado por esses furacões que ciclicamente arrasam com o conforto dos contentes. Arte e ativismo: artivismo.

Para elaborar hipóteses transgressivas ou uma contra teoria sobre uma possível “cultura dos renegados” é preciso buscar os arquivos perdidos das “Repúblicas Corsárias Mouras” e dar um “toque de fantasia”, como diz Peter Lamborn Wilson[31], ao salientar que “no final do século XVII e no início do século XVIII, várias ‘utopias piratas’ independentes surgiram em outras partes do mundo”. Assim, também, pedimos passagem para conjecturar quimeras sobre a Terreira da Tribo. O coletivo de trabalho auto gestionário – ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ – comemora quarenta anos de teatro de guerrilha nessa terra de Tupinambás. Cultivando a participação coletiva horizontal, o grupo se move por dentro de um sistema organizativo libertário. A autogestão é um conceito estruturante da filosofia anarquista que se caracteriza pelo exercício da democracia direta e pela total ausência de hierarquias, oportunizando a todos os membros da comunidade o direito de decidir e se responsabilizar pelo empreendimento coletivo, desenvolvendo uma tecnologia de trabalho solidário, colaborativo e apaixonante. Ziguezagueando com suas armas de linguagem e de combate, ora reinventando relações de atrito e movimento com o público, ora desorganizando os espaços da cena e da vida. Sempre abandonando os espaços convencionais e até mesmo os métodos estéticos e ideológicos comuns nos espetáculos de teatro de grupo alinhados com programas e bandeiras da esquerda convencional.

O grupo desde o início bateu o tambor ácrata do desejo de agrupar-se em torno de afinidades filosóficas e ideológicas, mais do que com a finalidade de se montar peças teatrais. O ÓI NÓIS investiu desde o início na criação coletiva. Com exceção das duas primeiras montagens (*A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá*, ambas de 1978) dirigidas por Paulo Flores, todas as montagens seguintes passaram a ter a assinatura de criação coletiva, principalmente para as funções de Direção, Cenografia e Figurino. Aprofundando a relação de convivência entre os membros do coletivo, onde todos os indivíduos são preciosos, quebrando o esquema predatório de competição e alienação do teatro de elenco, transformando a arte em vida e a vida em arte, estimulando as potencialidades individuais dentro da multiplicidade anárquica da coletividade que imagina, sonha, cria, estrutura e compartilha o dia a dia, conforme os depoimentos de Tânia Farias, Paulo Flores, Clélio Cardoso e Sandro Marques, no livro *A Utopia em Ação*[32]. Anos depois, falando de *Kassandra in Process*, Tania Farias diz “uu tenho que me colocar, tenho que contribuir. Preciso intervir no que você está fazendo, e vice-versa. Estou contribuindo com o coletivo quando olho o que você está fazendo e tenho uma opinião para te dar, estou te vendo de dentro, comigo na cena, de fora, e estou contribuindo como todo mundo. É um espaço de troca”. [33]

De 1978 a 2018 a saga do Santo da Purificação contra o Dragão da Maldade se desmaterializou macunaimicamente muitas e muitas vezes, mantendo a bandeira negra tremulando nos mares altos da intranquilidade. Quarenta nós, quarenta dobras. Teatro como artesanato da liberdade. Outro modo de viver, de ver, de fazer, de dizer o trabalho, de esculpir no tempo a obra do vento da utopia. Celebrando a invenção e a experiência festiva dos sentidos. 40 anos de utopia. Utopia da linguagem. Utopia do pensar. Utopia do engajamento, Utopia da tribo. Utopia do atuador que põe seu corpo na frente do campo de batalha, pois sabe que “o corpo humano é o ator de todas as utopias”, como pensa Foucault[34]. Essa utopia da luta é uma construção cotidiana, da agoridade, pois sempre põe em questão o aqui e o agora, o hoje.

31 WILSON, Peter Lamborn. **Utopias Piratas:** mouros hereges e renegados. São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2001.

32 VECCHIO, Rafael. **A Utopia em Ação**. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

33 SANTOS, Valmir (org). **Aos que virão depois de nós- Kassandra in process:** o desassombro da utopia. Porto Alegre: Tomo editorial, 2005.

34 FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

Quando é esse hoje? Hoje já é ontem? Hoje é agora? Hoje é amanhã? Hoje é sempre? O desespero cíclico da roda da história, do próprio ato de pensar e agir, nos alerta para o jogo de táticas e estratégias, como mostra Oswald de Andrade nos versos de um poema: "As coisas são as coisas vêm as coisas vão as coisas vão e vêm não em vão as horas vão e vêm não em vão". Por isso, em quatro décadas o ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ ampliou a ideia de utopia como um lugar nenhum ou como um lugar fora do aqui e agora, ou de um lugar-futuro onde florescem a felicidade e a harmonia entre os indivíduos. A Tribo de Atuadores deu um adeusinho camarada para Thomas More e seu humanismo renascentista. Afinal, são quarenta anos de utopia dentro de uma distopia (ver *1984*, de Orwell e *Admirável mundo novo*, de Huxley) tropical.

Uma Tribo de Atuadores é um caleidoscópio de relacionamentos. Esses relacionamentos operam no espelho situado na interseção entre o real e o não-real. Ou ainda, como diz Foucault, é uma heterotopia: "Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma séria de lugares estranhos"[35]. As heterotopias dizem respeito às festas nômades, às feiras da subjetividade, aos momentos em que se montam as barracas e diante dos nossos olhos surgem as mulheres-serpentes e os homens-centauros e, de repente... todos os gostos, todas as épocas, todos os tempos, todos os arquivos, todas as bibliotecas, todos os tempos (passado, presente, futuro) se fundem num só lugar: no Teatro de Vivência. Uma celebração cênica plena de potência mágica ligando realidade e perigo, intencionalmente inspirada no primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud.[36] No Teatro de Vivência, arte e vida interpenetram-se, fundem-se, procurando, como diz Beatriz Britto, "uma forma de relação aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção da realidade"[37].

O teatro libertário do ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ é um sopro vibrante que tremula há 40 anos a bandeira negra da liberdade no mar revolto da cena teatral brasileira. Mais do que um grupo de teatro, o grupo é um camelo dourado, a nossa ursa maior de cada dia. É um grande barco, um território flutuante, uma grande cama onde os corpos produzem sonhos.

Sonhos são alimentos imateriais, constituem a nossa reserva de imaginação que quando transformada em criação viram veículos para atravessar os desertos sem sol da história da humanidade. No ano de 2018, dos 40 anos da travessia da Terreira da Tribo e do seu manifesto *Um teatro com pedra nas veias*, devemos celebrar! Celebrar as publicações sobre as diversas fases e propostas do grupo, celebrar a revista *Cavalo Louco* que nos alimenta com artigos e reflexões sobre a prática teatral e os espaços de criação, celebrar a memória e os seus arquivos. Aliás, há uma gostosa coincidência nisso tudo que merece ser lembrada, pois também é a celebração dos 90 anos de *Macunaíma* de Mário de Andrade e do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Tudo está conectado e desde longe a aranha modernista tece suas linhas de longo alcance. 1928 é o ano de lançamento de *Macunaíma*, de Mário de Andrade: "Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são". É, também, o ano de lançamento do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade: "Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem". Então, na "roda viva" dos acontecimentos, no vai-e-vem das utopias e revoluções, em 1967, José Celso estreia o *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça escrita em 1933 e publicada em 1937: "A Burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração". Oswald e Mário inventaram um parque de ideias tendo no centro um carrossel de textos e contextos, de novidades e rupturas, de continuidades e descontinuidades. O aforismo nº 1 do *Manifesto Antropófago* diz "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". Máximas que produziram e ainda produzem ondulações no tempo, que duram infinitamente como pedras que rolam no sagrado e no profano do eterno retorno do ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ.

27 de março de 2018,
DIA INTERNACIONAL DO TEATRO.

***Sidnei Cruz** é dramaturgo, diretor teatral, poeta e gestor de cultura.

Intervenção *Todos à Greve Geral* (1986)

[35] Idem.
[36] ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo.** São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
[37] BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade:** a ação do Ôi Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2008.

O Teatr
da T
Ói

PALAVRAS INICIAIS

Qualquer aproximação com a história ou com uma encenação da trupe de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz parte de uma questão inicial: como um grupo fundado em 1978, em plena ditadura militar, e que atua na contracorrente, em todos os sentidos (estético, político, de organização do trabalho, na relação com seus públicos, contra o mercado da arte), consegue não apenas se manter vivo e atuante, mas com coerência, integridade e importância crítica inquestionáveis? É inegável o espaço que ocupa, não apenas em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul, mas também no Brasil, mesmo mantendo-se à margem do mercado, com apresentações na rua ou em espaços fechados não-convencionais para públicos reduzidos. Seja a sua forma de trabalho coletivo radical, a sua preocupação com a formação (de atuadores para o teatro e para a vida), seus métodos de pesquisa, suas parcerias e contatos com outros grupos e movimentos sociais, a edição de revistas, tudo isso revela uma preocupação genuína com o papel da arte em uma sociedade cada vez menos afeita ao diálogo crítico. Nesse sentido amplo, há um viés formador em sua atuação que precisa ser incorporado em qualquer estudo que se faça do grupo, absolutamente consciente da urgência e abrangência da discussão que envolve os diversos campos da vida social que a lógica científica tradicional exige separar.

Alexandre Villibor Flory*

ro Épico-ritual
Trupe de Atuadores
Nóis Aqui Traveiz

Viúvas - Performance Sobre a Ausência (2011)

Falar do Ói Nóis Aqui Traveiz, portanto, vai muito além de meramente escrever um ensaio sobre determinadas peças ou sobre movimentos estéticos, ou de apenas acompanhar sua história; o objeto pede atenção às mediações sociais e, sobretudo, ao desmascaramento das construções ideológicas que atuam no nível das formas e determinam nossos modos de ver e de sentir, nossas estruturas de sentimento, na acepção de Raymond Williams. A pesquisa sobre a história, sua escrita, transmissão e recepção, por um lado, o papel social da arte, por outro, são levados para dentro das suas experiências teatrais. Dado isso, esse ensaio pretende trabalhar justamente nesses liames e articulações, detendo-se em alguns momentos específicos dessa trajetória, com a pretensão de abrir espaço para novas discussões sobre teatro e sociedade, tão necessárias hoje em dia. Não é um estudo sistemático e estruturado, mas uma tentativa de se aproximar de um grupo entre os mais instigantes, inspiradores e importantes do cenário brasileiro nos últimos 40 anos.

"Ói Nóis não abandona a posição de celebrante de rituais artísticos para cair na ação política, mas antes faz com que essas duas correntes estéticas se matizem mutuamente e criem um percurso próprio para seu fazer critico..."

O ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ NA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

Não é o caso de se fazer uma recuperação minuciosa da história do grupo, mas de inseri-lo no contexto do teatro de grupo de cunho dialético no Brasil e, então, apresentar sumariamente algumas experiências teatrais fundamentais para o argumento do ensaio, que são a trilogia das tragédias (especialmente *Medeia Vozes*) e algumas das peças para a rua (especialmente *O Amargo Santo da Purificação*) e *Viúvas* (encenada fora da Terreira, em espaço controlado, mas não na rua).

O Ói Nóis inicia suas atividades em 1978, com um teatro agressivo, ritual e político sem concessões. Nesse momento, há sinais de enfraquecimento da ditadura, logo depois haverá a volta dos exilados e, infelizmente, a auto-anistia dos militares em 1979. Em 1978 há ao menos três marcos do teatro brasileiro que indicam uma inflexão no sentido da retomada do teatro dialético: a encenação de *Macunaíma* por Antunes Filho, a montagem da Ópera do *Malandro*, de Chico Buarque, e a criação do Ói Nóis em Porto Alegre. Para a retomada de um teatro dialético, a expressão cênica da rapsódia narrativa andradiana e a atualização brasileira do épico brechtiano, além das incursões do Ói Nóis, são muito significativos para a revitalização daquela agenda, ainda que em outro ritmo e atmosfera. O Ói Nóis surge com *A Divina Proporção* e *A Felicidade* Não *Esperneia, Patati Patatá*. Essas peças foram caracterizadas por Iria Pedrazzi (2014), no título de um texto seu, como uma bofetada. Marcadas por gritos e grunhidos, suas dramaturgias incisivas exigiam atitude visceral de defesa do público, que não tinha a opção de se manter imune. Esse início não trai a influência do *Living Theatre* e do teatro da crueldade, de Artaud. No mesmo ano de 1978, o Ói Nóis começa uma série de Intervenções que, de acordo com Claudio Heemann (2014, p. 30), seria um exemplo típico de teatro guerrilha. Cito: "Ação aplicada diretamente à realidade. (...) O aspecto da apresentação oscila entre o grotesco e o anticonvencional. Afirmação anárquica de rejeição aos valores da sociedade estabelecida; (...) **Abandona a posição de celebrante de rituais artísticos para cair na ação política**" (negritos meus). A prisão de Paulo Flores, um dos fundadores do grupo, em uma manifestação pela Anistia em agosto de 1978, mostra como o grupo conseguia incomodar a ditadura.

Se é possível se fazer um reparo na avaliação de Heemann citada acima (e feita no calor da hora, diferentemente desse ensaio), levando em conta os desenvolvimentos posteriores do grupo, penso que o Ói Nóis não abandona a posição de celebrante de rituais artísticos para cair na ação política, mas antes faz com que essas duas correntes estéticas se matizem mutuamente e criem um percurso próprio para seu fazer crítico, que pode ter se alterado em termos de ímpeto que provoque uma "atitude visceral de defesa", mas que não deixou de tensionar a estrutura básica de atuação do grupo. Aqui estão dadas duas das linhas de força que, penso eu, fazem parte da poética do Ói Nóis. Essa dinâmica se dá no interior das obras, em seus processos de criação coletiva e em sua relação com o público (e com a cidade de Porto Alegre, deve-se dizer). Sendo assim, não é correto dizer que estas duas linhas se desdobram em duas vertentes, uma delas sendo o teatro feito para espaços cênicos fechados e outra para a rua, o teatro fechado voltado para o ritual e a rua para o engajamento político. O ritual é localizado historicamente nas peças na Terreira, assim como as peças de rua estão longe de se constituírem como meros panfletos, discussão essa que pretendo desenvolver nesse ensaio. Entre o envolvimento com o ritual e a distância criada pela imediatez da realidade está a dinâmica desse grupo único, lúcido e consequente em todos os seus atos, na vida e na arte.

Já aqui estão dadas algumas reverberações tanto

do teatro artaudiano quanto do agitprop (soviético e alemão), em chave piscatoriana que, a seu modo, também tem fortes relações com a estética de Heiner Müller. Com isso não se pretende encontrar filiações que expliquem e categorizem as atividades do grupo, pois sua estética inclui uma concepção e participação na vida social brasileira e, com isso, não se subsume a rótulos ou movimentos determinados. O interesse se dá justamente para indicar linhas de força teóricas e críticas que ajudam a compreender os caminhos próprios do Ói Nóis – afinal de contas, não há manifestação artística neutra ou desligada do mundo social, isolada de influências de todos os campos; a arte é sempre interessada, explícita – ou implicitamente. Deste modo, esse percurso muito próprio, que toma materiais (literários e sociais) os mais distantes sem descurar de suas mediações brasileiras, nem está alheio aos desenvolvimentos contemporâneos nem é refém deles. Para o Ói Nóis vale a afirmação machadiana: é brasileiro e contemporâneo mesmo quando trata de assuntos remotos no tempo e no espaço.

PEÇAS PARA A RUA – PRIMEIRA PARADA: O RITUAL ÉPICO EM *TEON*

O teatro de rua se inicia com *Teon – Morte em Tupi-guarani*, de 1985, que se configura como uma prece aos milhões de índios mortos na América, em 8 quadros nos quais a vida comunitária, a religiosidade, o contato com o homem branco, a doença, a escravidão e o aniquilamento da cultura eram mostrados. Os quadros, evidentemente, não compunham uma ação dramática tradicional, mas um ritual realizado na rua.

A dimensão ritual é construída aqui pelo ritmo, pela música, pelo seu caráter de procissão e pelos personagens de compleição mítica como expressões de forças da natureza, com uma carga simbólica explícita: são ritmos humanos, cantos, quase uma coreografia, sem enredo. Ao mesmo tempo, está posto o massacre dos índios e de suas tradições e memória, sua aniquilação física, histórica e do plano da escrita da história, o que nos traz para o chão material de um processo sistemático de esquecimento e apagamento. Esse choque, essa tensão entre o plano mítico e o material se configura como uma alegoria desse processo de assimilação e naturalização da barbárie. Nunca se perde, nesse caso, a dimensão simbólica do ritual, mas perspectivada pela carga alegórica da distância crítica. Aqui compreendo, com Benjamin, o símbolo como um processo de ligação imediata de um dado significante com um plano transcendente e quase arquetípico, que aponta para essências atemporais, ao passo que a alegoria exige uma remissão histórica localizada, da atribuição de sentido em base materialista, por um processo metafórico que pede explicação; a arbitrariedade e intencionalidade de cada significante fazem com que ele possa ser montado e arranjado para construir significados específicos; a alegoria expõe o seu método de criação, deixando para o espectador a tarefa da elaboração de um sentido específico.

Se nos preocupássemos apenas com a recuperação das danças e dos costumes indígenas, de seus valores como Bens Culturais de um mundo acabado, e que tinha que acabar para dar lugar à modernidade, estaríamos presos ao processo evolucionista e/ou fatalista que não localiza

Aos Que virão depois de nós - Kassandra In Process (2002)

Paulo Flores é Carlos Marighella em *O Amargo Santo da Purificação* (apresentação Memorial da Resistência , antigo DOPS de São Paulo).

O *Amargo Santo da Purificação* na Praça da Sé (2009)

“Em tempos em que a arte, pela leitura dominante, é entretenimento ou uma metafísica de um autor-demiurgo, faz-se necessário frisar a capacidade de uma arte formadora.”

historicamente seus materiais; mas, com a denúncia e revisitação do massacre, não apenas esse é trazido para o primeiro plano como, também, o processo muito bem elaborado de seu esvaziamento, cuja expressão é portanto alegoria do um projeto civilizador, expondo seus mecanismos de criação e perpetuação. Trata-se de uma comunhão continuamente distanciada de si mesma enquanto envolvimento completo. A forma de fazê-lo não é a da fábula, da luta de um indivíduo contra a opressão, o que recairia na fórmula consagrada do individualismo que se quer combater, mas de um ritual épico a partir de outra matriz. Essa é uma primeira aproximação com essa dialética própria do Ói Nóis, que pretendo desenvolver em outras peças. Como não se trata de uma fórmula fechada e replicada, cada situação e peça tem uma dinâmica específica. Aqui escolho alguns momentos representativos para o ensaio.

A DESMITOLOGIZAÇÃO DO MITO NA ATUALIZAÇÃO DAS TRAGÉDIAS CLÁSSICAS

Passo agora ao estudo de alguns tópicos ligados às encenações de *Antígona – Ritos de Paixão e Morte* (1990), *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process* (2002) e de *Medeia Vozes* (2013), três atualizações de tragédias clássicas (mesmo que o material primeiro já seja uma adaptação, como no caso de *Medeia Vozes*, a partir do romance de Christa Wolf). Um primeiro aspecto que chama a atenção é que não são concomitantes as encenações, pelo contrário, da primeira à terceira temos um hiato de 23 anos. Isso atesta que esse procedimento não foi pontual ou efêmero, mas se realiza como estrutura profunda. Em tempos em que a arte, pela leitura dominante, é entretenimento ou uma metafísica de um autor-demiurgo, faz-se necessário frisar a capacidade de uma arte formadora.

Além da remissão às obras mesmo, o modo de sua apropriação interessa diretamente. Afinal de contas, não se trata de montá-las com alguma fidelidade clássica, mas sim buscar, a partir de questões do presente que apontam para o passado, os itens da conjuntura do passado que ficaram esquecidas pela cristalização de uma interpretação a partir do pensamento dominante. Na *Antígona – Ritos de Paixão e Morte* (1990), do Ói Nóis, há cenas como a que transcorre numa choupana, em que um filho que desertara conversa com sua mãe. Como o grupo lembra, não há essa cena em nenhuma Antígona, mas eles queriam também expor a perspectiva do povo, ausente das tragédias gregas, que só focalizam a realeza. Essa peça continha ainda fragmentos de textos de autores como Camus, Artaud, Brecht, Dante, Poe, Dostoievski, Heiner Müller, Anouih, Sartre, Mallarmé, entre outros. Procedimento análogo ocorre em *Aos que virão depois de nós - Kassandra in Process* (2002): Müller, Beckett, Eurípides, Orwell, Handke, Rimbaud, Neruda, Guinsberg, índios sioux e chayenne, costurados com

Christa Wolf. Como diz Valmir Santos: "Essa coisa do insert, do recorte de textos, é uma prática adotada há tempos no Grupo para reforçar uma leitura ideológica do Ói Nóis. Ao mesmo tempo, evidencia o horror no qual nos encontramos" (2006, p. 32).

Eu acredito que a importância desses "inserts" seja formalmente decisiva para o projeto do Ói Nóis, não se limitando a mero reforço de uma leitura ideológica, o que me parece tímido. Tem por base uma apropriação dos mitos consagrados com uma desfaçatez das mais significativas. O procedimento também é central em *Medeia Vozes* (2013), no qual, de acordo com Paulina Nólibos, funciona como uma desestruturação espacial e temporal e, diria eu, também da fábula e da concepção de clássico. A citação é longa porque enseja discussões que quero aprofundar:

> As cenas se sucedem vertiginosamente entre Europa e Ásia, e os ambientes cambiantes deixam entrever uma proposta de desestruturação espacial e temporal bem sucedida. Perdemo-nos para nos deixarmos levar por um fluxo arcaico e quase religioso, no qual se fundem passado e presente, já que alguns inserts de narrativas documentais são introduzidos, apontando histórias de vida recentes de mulheres reais dos quatro continentes: Ásia, África, Europa e América. Cada uma delas apresenta-se em situação de violência, de exclusão social e de sofrimento político, e suas trajetórias individuais apontaram vitórias e coragem para enfrentar seus algozes (NÓLIBOS, 2014, p. 275).

O trecho é elucidativo para a linha de argumentação, pois fala de um "fluxo arcaico e quase religioso", que remete ao ritual. De acordo com ela, isso levaria à "fusão" entre passado e presente, ou seja, levaria a inserir o presente no fluxo arcaico do passado. Vejo as coisas em outra chave: não há uma fusão mas, ao contrário, a justaposição como montagem impede o fluir de um ritual, trazendo material social bruto para primeiro plano, "sujando" qualquer conceito de "fluxo arcaico". Ou seja, a meu ver não haveria fusão, mas justaposição (que mantém distância) de materiais alheios que leva à **interrupção** do fluxo da peça. Sem justificativa na fábula, essa excelente sujeira provoca um bloqueio materialista: o mundo contemporâneo impõe sua agenda de modo imediato à fábula, apenas pela analogia dos excluídos e explorados de agora, que querem fazer ouvir suas vozes. A fusão levaria à indistinção, mas a dramaturgia e a cena pretendem antes o choque. O procedimento, formal para as três peças, se pauta por uma aproximação metonímica dos excluídos de sempre – não metafórica, como na alegoria, mas da parte pelo todo. Assim se reforça que se trata de questões tão prementes e urgentes que não podem esperar e irrompem em qualquer situação que lhes seja propícia. As Medeias de agora têm pressa, seria pedir demais não interromper o fluxo quase mágico do clássico dito "atemporal", seria errado respeitar demais a fábula milenar – por mais que elas digam muito a nosso tempo. O fato desse procedimento aditivo não estar restrito a uma peça, ou a um episódio, mas se espraiar pela tessitura das três peças num intervalo geracional de 23 anos dá a dimensão de sua ascensão à forma, não sendo mero "insert" ou "fusão" de passado e presente. Em suma, estamos no âmbito do teatro épico-dialético, que cria distâncias críticas, e não no campo do mergulho ritual – salvo engano. Mais próximo da leitura que faço está Fábio Prikladnicki, que diz:

Teon - Morte em Tupi-guarani (1985)

O Amargo Santo da Purificação (2008)
Espetáculo sobre a vida de Carlos Marighella

Medeia Vozes é uma releitura revolucionária da tragédia de Eurípides. A feiticeira movida pelo ciúme ou pela honra retratada pelo grego dá lugar a uma ativista em busca de justiça social. (...) Medeia ecoa as mulheres que sofrem mutilações genitais na África, estupros sistemáticos na Índia e violência doméstica no Brasil (PRIKLADNICKI, 2014, p. 277).

Também ele, no entanto, parece ir com muita sede ao polo contrário, o que o faz perder a dialética entre a força performativa do mito da tragédia clássica e o mundo social de agora. Sua Medeia é quase somente uma ativista social, diminuindo-a a mera metáfora fácil para o engajamento direto, sendo a tragédia apenas pretexto. Esse projeto das tragédias, a meu ver, não pode perder a tensão dialética entre os polos, de tal maneira que se discuta uma atualização dos mitos que o tornem produtivos hoje, questionando seu estatuto universalista e, também, sua mera tradução em forma burguesa.

"Medeia ecoa as mulheres que sofrem mutilações genitais na África, estupros sistemáticos na Índia e violência doméstica no Brasil."

Há uma espécie de poética sobre a apropriação do mito, penso eu, no modo como o Ói Nóis Aqui Traveiz articula questões da história recente, da literatura e da arte atuais, de inserções dos mais diversos materiais e fontes, resultando em uma forma de desmitologização do mito, que está diretamente ligado à tradição dos estudos do materialismo dialético – basta lembrar a leitura da mitologia penetrando o capitalismo pelo marketing, pela religião do dinheiro, em Benjamin, a partir da obra de Baudelaire. Voltando ao Ói Nóis: querendo ser mais específico, não há a negação da dimensão mítica, universalista, mas a sua matização, a sua superação dialética. Na dialética em que o mito deve ser visto pela sua apropriação materialista, social, ele é um intangível tangível; uma contradição. E o terreno da exposição da contradição é, por excelência, o do materialismo dialético. Ou seja, sem perder a sua força interpretativa, de alegorização (mesmo simbolização) de uma experiência humana, uma generalização que chega ao abstrato, esse mito também é parte das questões mais prementes de hoje: é luta contra a discriminação, contra a exploração, contra a fome.

Os mitos atualizados pelo Ói Nóis não são, a meu ver, vistos em suas materializações contemporâneas, nos vários continentes e em tempos recentes; não haveria um fundo mítico inabalável e absoluto que ganha vida aqui e acolá. Em sentido inverso, o mito fundador deve ser visto em contexto, historicizado, localizado em campos de força políticos em um dado momento, e retirado da distância absoluta. Assim, a Medeia de Christa Wolf não é idêntica à de Eurípides, nem quis ser; ela nem mesmo assassinou os filhos. Será que o mito grego já não parte de uma condenação a priori da mãe, com a acusação? A resposta

não está na história, evidentemente, de uma Medeia que tenha vivido de fato, mas sabemos como a transmissão histórica redefine os sentidos e determina os significados. Nada está imune à revisão histórica. Mas que fique claro: no caso do Ói Nóis, essas releituras que buscam novas constelações significativas não apoiam o vale-tudo semântico e o individualismo impressionista que vemos em algumas correntes pós-dramáticas: o mundo social, a história a contrapelo, não aparecem apenas como tema, ou ponto de partida, mas estão incrustadas na forma artística, lugar de sua pesquisa estética.

Tudo rompe com o drama tradicional e indica estarmos diante de uma obra artística, sem distância segura entre arte e vida. Há uma imbricação constitutiva, que atua em todos os níveis do fazer poético no caso do Ói Nóis, que retira qualquer acomodação. Está nos figurinos, nos cenários, na entonação, nos *Gestus* – isso mereceria um capítulo a parte – no espaço ocupado pela plateia, na temporalidade dos espetáculos, na falta de uma fábula tradicional (conflito, curva dramática, clímax, desfecho, pelo diálogo e ação etc.), na longa e exaustiva pesquisa de fontes, tudo isso traz para o chão do mundo, para o materialismo, sedimentado como forma. O trabalho com os mitos segue esse percurso. Quando estamos envolvidos e enlevados por uma atmosfera ritual que poderia ser entorpecente, sobrevém bruscamente a interrupção do fluxo, que pode vir da súbita mudança de registro que nos faz presentificar as vozes de oprimidos seculares, que se somam umas às outras como um monte de escombros que faz lembrar a tese de Walter Benjamin sobre o anjo da história, que gostaria de juntar esses cacos – fragmentos – da história e dar o sentido que eles merecem, que os redima, que é diferente do que faz a voz dominante. Em Benjamin, vem uma tempestade que impele esse anjo da história para o futuro, e essa tempestade é o progresso - da técnica, do positivismo, da neutralidade da arte, de uma forma de discurso dominante que é discurso também. A fragmentação, a falta de um sentido único, a justaposição de diversos registros cênicos, por vezes em contraste, apontam tanto para o caráter de obra de arte desse teatro, que se quer obra de arte, que se expõe como tal, como quer mostrar que essa arte faz parte da vida, discute, critica, apoia, entra em contradição, em suma, faz refletir – é um médium-de-reflexão, segundo Benjamin.

Antígona - Ritos de Paixão e Morte (1990)

Além disso, o acúmulo de materiais tem relação com um signo da destruição pós-moderna, de não haver mais conceitos que nos ajudem a entender a crise atual, pois todos os mais importantes foram jogados fora antes de perderem a validade; o Ói Nóis se interessa por esses fragmentos da vida, a partir de baixo, e o fato de fazerem uma criação coletiva e terem enorme dificuldade em deixar de fora algumas partes, embora fiquem ainda saturados de tensões, de imagens, de textos, texturas, sons, etc., aponta para essa necessidade pelo sentido da história, em tempos sombrios. O mito é historicizado e perspectivado. Em outras palavras, o envolvimento

A Missão - Lembrança de uma Revolução (2006)

ritual é dialetizado pelos materiais e pela organização formal da própria peça, que a todo momento se refere a si mesma como espetáculo e ao mundo social de modo imediato, o que não permite que ocorra a fusão metafísica da subjetividade com o entorno místico; toda entrega é relativizada, embora possa ser vislumbrada. Esse processo de objetificação épica não abre mão do caráter ritual em que todos estão envolvidos, criando o que chamei, acima, de ritual épico.

TEATRO PARA A RUA – SEGUNDA PARADA: EXPRESSÕES TEATRAIS DA HISTÓRIA A CONTRAPELO

Do ritual de *Teon* para a alegoria política ou para a farsa dos explorados, chegando à épica histórica de Canudos e à revisão crítica da vida e do tempo de Marighella há muita variedade de estilo, de abordagem, de registro cênico, que vai dos bonecos às caricaturas políticas, das máscaras à atuação em chave de farsa, em suma, não há qualquer espécie de enrijecimento estético ou histórico, mas uma abertura para o novo que não perde o acúmulo anterior.

Se nos espetáculos realizados na Terreira (ou nas Terreiras) houve uma tendência maior para a linguagem simbólica, ritualística, em que se cria uma espécie de comunhão ou vivência entre atuadores e público, a rua teria, no entanto, com o tempo, uma tendência para a alegoria, seja política, histórica ou social. Na rua foram montadas várias peças, entre as quais *A Exceção e a Regra* (1987 e 1998) (em 1988 se iniciam os projetos *Caminho Para Um Teatro Popular* e *Teatro Como Instrumento de Discussão Social,* muito importantes mas que, infelizmente, não serão discutidos aqui) em 1988, *A História Do Homem Que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo*, adaptação livre de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, de 1960: um teatro feito para o povo, marcado pela linguagem do circo, da comédia popular, encenado em praças e bairros. Com essa linguagem, o Ói Nóis consegue montar uma das peças estruturalmente mais difíceis do teatro brasileiro, com seus quadros independentes. Nessa encenação, baseada em um texto marcado por Brecht, como diz o próprio Boal, o grupo consegue articular dois registros: o épico-dialético e o popular-farsesco, que de fato têm muito a ver, pois rompem com os conflitos intersubjetivos tradicionais e remetem às construções sociais coletivas e aos métodos de naturalização da opressão. Basta ver a análise dialética das comédias de costume de Martins Pena, por exemplo, algumas próximas da farsa.

A peça fala de um explorado, Zé da Silva, que passa fome a peça inteira tentando descobrir as razões de sua exploração e, no percurso, ficam explícitos para o público os motivos objetivos de sua falta de consciência. Tudo conspira para que ele não entenda o que está em jogo, quais as forças sociais e ideológicas que estão em cena no capitalismo. Nesse sentido, há um elemento didático claro, e a interação com um público interessado nisso garante uma recepção ativa. Ele cheira a comida do amigo, ele aprende o que é a inflação numa cena na feira, ele é enganado por uma falsa esquerda e por políticos interesseiros; o anjo da guarda do capital americano cobra royalties até dos sonhos que ele tem, e quando pensa que vai morrer a sua esposa chora antes da morte pois tem que voltar para cuidar da casa e dos filhos – e morre quando come, tal a falta de costume. Uma estrutura fragmentada, por quadros, que tem na exploração capitalista e na sua ideologia a sua articulação, acaba ganhando força na forma do teatro de rua, popular, em linguagem circense, e se torna acessível para esse povo espoliado e alienado; sua forma não lhe é estranha, pois eles vivem essa mesma opressão supostamente silenciosa. Em última análise, embora não seja propriamente uma comédia de costumes, tradição nacional, pela alegoria do Brasil e dos brasileiros pintada no personagem principal, ela não é afeita a uma encenação realista; pode ser expressionista, pode ser caricata, pode ser épica, pode ser grotesca, pode ser irônica, paródica; o Ói Nóis acerta

A Saga de Canudos (2000)
Medeia Vozes (2013)
Viúvas (2011)

a mão. Nelson A. de Freitas anota: “com palhaços em pernas de pau, tambores, barulho, uma festa, o momento mais entusiasmante do festival. [de Pelotas, em 1988] (...) explorando o humor do circo e o clima da comédia farsesca, cenas de fluência e comicidade” (*apud* TROTTA. 2012, p. 135). Nesse caso, assim como na encenação, também para a rua, de *Deus Ajuda os B*ão (1991), do CPC, ou em *A Saga de Canudos* (2000), cria-se um espaço para a discussão sobre a dialética entre arte e sociedade, entre forma e conteúdo, entre atuadores e público que merece ser apreciado criticamente, e enaltecido.

Também é possível identificar nos bonecos gigantes de Canudos, na atualização de estéticas populares do circo e da baixa comédia, alguns elementos que apontam para uma dimensão ritual, de festa popular. Mas isso se faz sem nunca perder de vista a dialética com os materiais históricos que, via de regra, lhes conferem temática e estrutura: o massacre de Canudos, o assassinato de Marighella, a luta incansável do MST, a atualização da opressão capitalista, além da peça didática *A Exceção e a Regra*, de Brecht, levada na rua pelo Ói Nóis. Esses itens trazem a localização histórica para dentro do projeto estético do grupo, em chave absolutamente anticapitalista. O resultado, ao que me parece, mira uma superação dialética dos limites dessas abordagens, com o que realiza, também, uma revisão de nossos repertórios formais.

“...a fragmentação, a justaposição, a ambiguidade, a ironia, a peródia, a sátria são estruturais para essas encenações, não a apresentação didática de uma nova ordem.”

Com isso nos aproximamos de uma outra categoria fundamental para a poética do Ói Nóis: a apropriação e revisão da história, que passa por uma crítica de como se escreve a história e de sua transmissão. O teatro de rua, por si só, instaura um espaço de trocas para a apreciação e aprendizagem que é avesso, em conteúdo e forma, ao caráter categórico de verdade absoluta e fechada que é típica dos manuais escolares. A linguagem popular e um aspecto de ensaio configuram o tom e a perspectiva que envolvem essas encenações, que antes se aproximam e questionam as leituras tradicionais dos materiais apresentados do que colocam novas verdades inquestionáveis. Sendo assim, a fragmentação, a justaposição, a ambiguidade, a ironia, a paródia, a sátira são estruturais para essas encenações, não a apresentação didática de uma nova ordem. Quem quiser saber o que foi Canudos precisará buscar outros materiais, bem como a vida de Marighella. Se lá, na trilogia das tragédias, o material a ser conspurcado pela irrupção imediata da vida social era a fábula clássica e sua estrutura universalista, rompida por episódios dos quatro cantos do mundo, na rua (Marighella, Canudos, *Deus Ajuda os Bão*, Boal, etc.) é a história brasileira que está em primeiro plano, na fábula, distanciada criticamente pela própria dramaturgia como, também, pela linguagem do circo, da comédia popular, da festa, da canção, de rebaixamentos os mais variados. A estrutura formal básica é a da alegoria.

Aprofundarei essa discussão com uma remissão à peça de rua *O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, de 2008. O título já mostra a que veio: santo, revolucionário, purificação, alegoria barroca – o mito da salvação religiosa dissolvido no (e superado pelo) material histórico brasileiro, a partir de fragmentos representativos da vida de um líder revolucionário caçado e brutalmente assassinado pela ditadura civil-militar. Como estamos acompanhando, não se trata, evidentemente, de se canonizar Marighella, mas de parodiar esse lugar discursivo dos heróis, mitos e santos. A estrutura da paródia sempre põe, em chave crítica, o parodiado, e isso tem um sentido. O que está em jogo, além de falar sobre o percurso de Marighella,

A Saga de Canudos (2000)

A Morte e a Donzela (1997)

Viúvas (2011)

Antígona (1990)

é a oposição ao discurso dominante que o pintou como um anátema social, um comunista sanguinário e inescrupuloso. Daí ser importante começar pelo título, longo e não-usual, que não dispensa expressões caras ao campo dominante, que entram em contradição com o revolucionário Marighella atribuído a elas. O percurso vai de sua ascendência africana e italiana, por grupos musicais e de dança que se aproximam aos poucos, lentamente, do espaço de representação.

No vídeo isso ganha eloquência numa sequência de vários minutos variando entre os dois grupos, sem qualquer explicação prévia, criando um tempo dilatado e expandido de antemão. A peça, de longa duração para a rua, conta com certa monumentalidade cinzenta a partir da chegada da máquina de destruição da ditadura, com seus macacos e artifícios de violência e tortura. O registro lírico dos amores e da arte na vida de Marighella, além de cômico, torna-se quase trágico quando da instauração da ditadura. Digno de nota que, apesar de a peça girar em torno da figura de Marighella, não é o plano individual e subjetivo dele que estrutura a peça, mas os contornos sociais, coletivos, políticos. Sua luta política, o quadro ideológico, a tomada de poder pela ditadura ganham estatuto de instâncias agenciadoras, sem que façam de Marighella um títere – o que ocorre é que suas ações são localizadas historicamente, ponto de partida para qualquer projeto de teatro dialético.

Teatro épico da melhor estirpe, consegue uma visada alegórica que, a partir dos poemas e da vida de Marighella, faz uma revisão da nossa história recente, em tempos de crise, que vai da ditadura do Estado Novo à participação política ativa até a clandestinidade e seu assassinato pela ditadura; com isso, seu painel histórico na contracorrente não toca apenas na figura desse herói nacional esquecido e tratado como bandido, pelo discurso dominante, mas de todo um período histórico e do fato de que, enquanto o inimigo não parar de vencer (o capitalismo), nem mesmo os mortos estarão a salvo. Porque a transmissão histórica também precisa ser retirada da interpretação à direita, ou supostamente neutra, para fazer sentido. Há, também, um interesse, penso eu, em discutir a transmissão cultural do próprio Ói Nóis, e da tentativa de fazê-lo aceito pela crítica e pela sociedade dominantes: um tema como Marighella coloca as coisas em perspectiva, não tem como se colocar fora da história ou em posição neutra a respeito dessa história.

Nesta peça temos personagens na condição de indivíduos (Marighella), tipos e alegorias convivendo para contar (às vezes, narrativamente) uma história não-oficial e até hoje distorcida que é tanto de Marighella quanto do tempo histórico, num painel das lutas pela democracia no Brasil que vão da época de Vargas a seu assassinato em 1969 – muito embora, como lembra Paulo Bio, não há história apresentada de modo didático. São muitos atores, uma estrutura grande e eloquente,

O Amargo Santo da Purificação (2008)

Mayura Matos em *Medeia Vozes* (2013)

mesmo opressiva, que contrasta com o tom lírico e musical que vinha dominando os anos de formação de Marighella. Os tons sombrios também contrastam com as cores de antes, e o discurso limpo é substituído pelo ritmo ordenado das marchas militares e da violência desmedida. Essa dimensão monstruosa (nos dois sentidos que o termo permite, de enorme e de terrível) aponta para um ritual macabro, o da aniquilação não apenas de Marighella mas, sobretudo, da história, que será contada por essa estrutura antes de tudo ideológica. A máquina da morte é de uma beleza assustadora, com sua presença tonitruante e, numa primeira aproximação, quase inexorável. Ela vem do nada, de fora da cena criada na praça, e toma conta de tudo, sem discussões ou argumentos. Qual ficção científica a misturar o planeta dos macacos às formas futuristas de opressão (como a prisão em uma espécie de ovo), funcionam como parábolas, ou metáforas, da ditadura, seus operadores e seus porões, mas vão além disso – esse além expresso pela forma peculiar das parábolas.

Também aqui não há concessões acomodativas, ou alívio simbólico contra a história. Não há dramatização de nada, o que se conseguiria com alguns agentes individualizados da repressão, bem como não há propriamente uma visão romantizada de Marighella: o quadro é épico, as referências históricas, mas também nesse plano se abre mão de uma exposição que explique item por item o que levou à luta armada e ao massacre operado pela ditadura. Mesmo isso seria uma redução conjuntural que apontaria para os fatos brutos da história, tentando refazer, com a forma da historiografia dominante, as verdades como elas se deram. O projeto do Ói Nóis vai além disso nessa peça: a apresentação esteticamente elaborada e interessada é exposta diretamente. As passagens líricas, como as épicas, são de uma clareza acachapante. Sua força crítica está na exposição desses farrapos e fragmentos de história, que se insurgem contra a máquina da morte.

Aos que virão depois de nós - Kassandra In Process (2002)

"Qual ficção científica a misturar o planeta dos macacos às formas futuristas de opressão (como a prisão em uma espécie de ovo), funcionam como parábolas, ou metáforas..."

O ESPAÇO DE REMEMORAÇÃO EM *VIÚVAS*

Uma situação emblemática da expressão da história a contrapelo que tenho perseguido nesse ensaio aparece em *Viúvas – Performance Sobre a Ausência*, de 2011. O espaço cênico é uma ilha na qual havia um presídio à época da ditadura de 64-85. Um espaço de rememoração, portanto, em que uma personagem, Sofia, luta com todas as suas forças contra o esquecimento e abandono da história da morte dos homens dali – mas a história contada não se refere especificamente à ditadura, ela se abre como alegoria a partir desse espaço que se quer de memória e de conhecimento. A peça se estrutura entre rememorações de festas e momentos de congraçamento, com histórias narradas da avó para o neto, com o conflito de Sofia com outras mulheres (que pretendem seguir adiante e, para isso, aos poucos tendem a se esquecer das atrocidades), bem como a materialização da voz dos dominantes em um personagem que remete ao militar, ao empresário defensor do progresso e do patriotismo e à violência dessas instituições. Este personagem pede o esquecimento mútuo das violências cometidas, numa citação quase direta do abuso da anistia aos militares.

Mas a peça não se limita a se remeter à ditadura brasileira, como dito: como no texto de Ariel Dorfman, que é ponto de partida para essa peça, ela diz respeito à situações de opressão e de massacre ao longo da história. As cenas, antes quadros, são fragmentados: a memória da ausência é lembrada, material e espiritualmente, por cadeiras vazias – que apontam para a falta de alguém para ocupá-las, falta essa que dobra o corpo de Sofia e a tortura, pois sabe que não pode esquecer. O caráter de envolvimento ritualístico está presente, seja pelo espaço compartilhado, seja pela proximidade com a cena, seja pelas texturas da memória que nos são apresentadas festivamente em uma longa cena, na qual Sofia conhece seu futuro marido, agora

desaparecido. Uma cena longa, deliciosamente longa, dolorosamente longa, pois já sabemos que são memórias que não podem ser esquecidas, que devem ser alegres apesar da ausência que pulsa em todos, de sua morte. O tempo se deposita no chão da memória, quase palpável. Mas o envolvimento é quebrado e perspectivado porque sabemos ser essa cena parte dessa memória voluntária de Sofia, que atualiza a violência. Nesse diálogo quase incessante entre a presença e a ausência, entre a história esquecida e/ou distorcida e a história lembrada e revisitada e revista, cria-se um ritmo contrário às ações encadeadas do drama e ao progresso ininterrupto do capitalismo, espaço no qual se constrói o necessário ritual épico do Ói Nóis, aqui visto em uma nova configuração.

Marta Haas em *A Missão - Lembrança de Uma Revolução* 2006

A comunhão de Sofia e seu lugar de empatia, sua rememoração da festa, de como conheceu seu marido, toma um tempo necessário à seu amadurecimento. Não é o tempo do flashback informativo ou que busque um tom sentimentalóide, mas indica a necessidade da retomada; implica juntar os cacos e reorganizar o presente a partir dos fragmentos do passado, ressignificados. Cadê Miguel? Cadê todos os homens? São muitas e cruciais as repetições e a pungência cheia de emoção dessa rememoração, que não deve ser confundida com sentimentalismo barato – esse é da ordem do indivíduo, e Sofia é alegoria do coletivo, uma voz da história. Dessa estatura alegórica é que devemos entender sua recusa em seguir pragmaticamente a vida; ela exige uma memória viva e atuante, que é luta renhida pelo sentido e pela reparação. Ela não admite a naturalização da barbárie. Sofia é especialmente necessária em um país como o Brasil, que sequer conseguiu fazer um acerto de contas com a ditadura mais recente, de 64-85, à diferença de nossos vizinhos latino-americanos como o Chile e a Argentina. Não é à toa que a ditadura apareça aqui como em *O Amargo Santo* e também em *A Morte e a Donzela*, de 1997; um tema insepulto, que custa caro ao Brasil e que precisa ser rememorado.

PALAVRAS FINAIS

O que se buscou foi, nos planos teórico, histórico e crítico, apresentar elementos para uma espécie de poética do Ói Nóis Aqui Traveiz, que se chamou aqui, para explicitar a dialética em movimento, de um ritual épico. Para isso discuti como o grupo trabalha a partir da necessidade da mediação entre arte e sociedade em tempos sombrios, com um percurso intenso e, ao mesmo tempo, consequente no tempo, em sua distensão, num dos casos mais importantes do teatro e da arte brasileiras. A variação de perspectiva, e mesmo a multiperspectiva, como nesse desenvolvimento de um ritual épico, tem enorme produtividade no campo dos estudos teatrais, sobretudo para a história do teatro e da arte brasileiros.

***Alexandre Villibor Flory** é professor da Universidade Estadual de Maringá.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas vol. I:** magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Trad. do alemão Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2006.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade:** a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2009.

NÓLIBOS, Paulina. Medeia, suas Figurações e a Montagem do Ói Nóis Aqui Traveiz. In: FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. (Orgs). Ói **Nóis Aqui Traveiz:** Poéticas de Ousadia e Ruptura. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014, p. 275.

PRIKLADNICKI, Fábio. O tempo de Medeia é hoje. In: FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. (Orgs). Ói **Nóis Aqui Traveiz** - Poéticas de Ousadia e Ruptura. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014, p. 276-7.

SANTOS, Valmir (org). **Aos que virão depois de nós Kassandra in Process:** o desassombro da utopia. 2ª ed. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2006.

VECCHIO, Rafael. **Teatro como instrumento de discussão social:** a utopia em ação do Ói Nóis Aqui Traveiz na Oficina Humaitá. Dissertação de Mestrado; UFRGS- 2006.

TROTTA, Rosyane (org). **Oi Nóis Aqui Traveiz: a história através da crítica**. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem

Pascal Berten*

Grupo Malayerba do Equador, em cena Aristides Vargas que foi homenageado nesta edição.

Não podemos ser prisioneiros dos conteúdos ideológicos do que a burguesia definiu como arte. É preciso que alguma coisa retorne para o público. (…) A cidade não pode ser dos empreiteiros, ou dos donos das empresas de ônibus, a cidade não pode ser para quem vive dela, mas para quem vive nela!

Amir Haddad, Grupo Tá Na Rua

Essa fala de um dos mestres do teatro brasileiro está em plena sintonia com as ideias que movem o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem. Criado em 2010 e realizado bianualmente pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, o Festival oferece um espaço de intercâmbio aos artistas da América Latina, promovendo reflexão e debate sobre os desafios atuais da nossa região e contribuindo para a discussão sobre princípios estéticos e éticos na formação do ator. Construímos o Festival de Teatro Popular a partir da experiência da Mostra Jogos de Aprendizagem, que a Tribo de Atuadores realiza desde 2004. A Mostra leva ao palco os processos pedagógicos desenvolvidos pela Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, possibilitando a circulação de espetáculos em diferentes bairros populares. O batismo "Jogos de Aprendizagem" do Festival provém de um conceito da teoria da peça didática de Bertolt Brecht. Ao traduzir o termo *Lehrstück* para o inglês, Brecht usou a denominação *learning play*, ou seja, jogo de aprendizagem. A atitude ativa do aprendiz é acentuada, em detrimento do ensinamento catequético ou da lição a ser aprendida. No entanto, a partir de 2010, promovemos não só uma mostra e, sim, um festival de teatro com toda sua visibilidade e repercussão, chamando a atenção para um teatro não comercial e não convencional, mas periférico e popular.

Desde então o Festival cresceu e, hoje, reúne 3 mostras artísticas: a Mostra de Espetáculos, a Mostra de Desmontagens e a Mostra Pedagógica. Ainda oferecemos atividades formativas como oficinas de teatro, painéis de debate, exposições e lançamentos de DVDs, livros e revistas sobre artes cênicas. Todas essas atividades conservam o caráter do Jogo de Aprendizagem como elemento central e, com isso, a essência do projeto desde sua origem em 2004.

Ao realizar o Festival de Teatro Popular, buscamos um espaço democrático – contrapondo os processos de elitização – para expressão social e artística. Acreditamos na valorização igualitária de produtos culturais, independente de sua origem. A programação heterogênea do Festival desafia as linhas convencionais de curadoria dos grandes festivais de artes. Ao levar o teatro (local, nacional e internacional) para a periferia e abrir janelas para o teatro popular no centro, restauramos o direito de participação social da maioria da população.

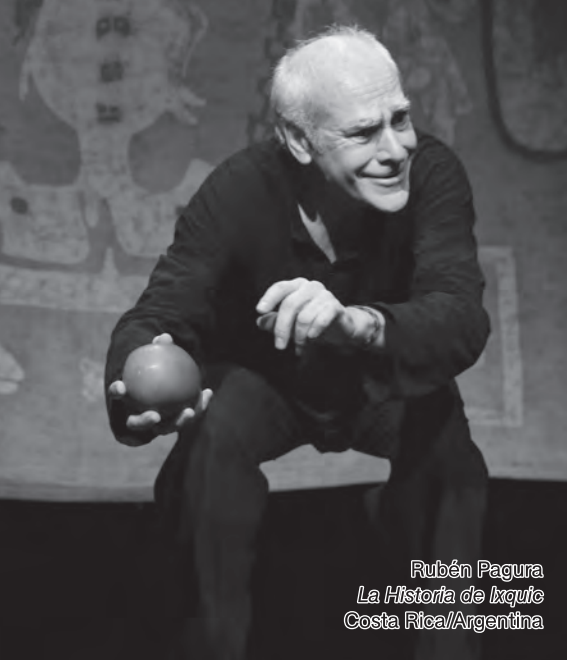
O encontro acontece de forma não-hierárquica, democrática e participativa. A diversidade deve incentivar o convívio, o diálogo e a troca, criando um espaço para debate, reflexão e intercâmbio. Acreditamos no potencial libertador do teatro e em sua necessária influência como gerador de conhecimento e atuação social. O Festival se propõe a discutir, através do teatro, os desafios urgentes da nossa região e abrir um panorama da excelência artística latino-americana.

Hojas de Papel Volando
Roxana Piñeda
Cuba

Klemente Tzamba em
Nos Tempos de Gungunhana -
Portugal/Moçambique

“A diversidade deve incentivar o convívio, o diálogo e a troca, criando um espaço para debate, reflexão e intercâmbio.”

Os grupos convidados se destacam pela qualidade de suas produções e o seu caráter transgressor de preceitos estéticos convencionais. São grupos que promovem uma intensa pesquisa por muitos anos, se preocupam com os conflitos sócio-políticos de seu entorno e desenvolvem um trabalho pedagógico de longa tradição. A curadoria do Festival valoriza, através da seleção de trabalhos, o Teatro de Grupo realizado no Brasil e na América Latina. Enxergamos o Teatro de Grupo como um patrimônio especial e muito próprio do nosso continente, como coração pulsante que move o teatro latino-americano em todas suas expressões. São muitos os grupos representativos nos diversos países que contribuem para a produção cultural, para a formação de artistas e para a construção de políticas culturais, ao longo de anos de trabalho e resistência nos contextos mais adversos possíveis. Participaram das 5 edições do Festival nomes como Grupo Malayerba (Equador), Teatro Taller de Colombia, Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), El Baldío Teatro (Argentina), Pombas Urbanas (Brasil), Teatro La Rosa (Cuba) e muitos outros.

Um grande diferencial do Festival de Teatro Popular é facilitar o acesso do público, através de entrada gratuita para todas as atividades e transporte disponível para grupos de moradores de periferia e Escolas Públicas. Só assim podemos tentar que o teatro chegue a um número cada vez maior de pessoas. É preciso que aqueles que normalmente não têm condições nem costume de frequentar atividades culturais também possam disfrutar da programação oferecida. Acreditamos na arte como um meio de participação e debate social, capaz de formar um sociedade mais crítica e consciente.

Rubén Pagura
La Historia de Ixquic
Costa Rica/Argentina

Nuestra Senhora de las Nuvens
com o Grupo Clowns de Shakespeare
RN/Brasil

Ana Cristina Colla/Lume
SerEstando Mulheres
SP/Brasil

A última edição do Festival, realizado em junho de 2017, trouxe algumas novidades em relação aos anos anteriores. O mote principal dessa edição comemorativa, foi a homenagem a Arístides Vargas, que se insere nesta lógica de valorizar os processos artísticos contínuos e coletivos. Arístides Vargas é visto como "dueño de una poética singularísima, de alto valor literario, barroca en la sobrecarga de sus metáforas, que transforman la visión de lo cotidiano. La poética teatral de Vargas es una síntesis de los dolorosos procesos del exilio argentino, tema constante en todo su teatro." (Jorge Dubatti)

Suas obras escritas inspiraram e foram encenadas por artistas em vários países do continente. Nossa homenagem consistiu em reunir alguns desses trabalhos com a presença do próprio Arístides Vargas e seu Grupo Malayerba. O caráter deste evento foi único na América Latina. Foram apresentadas as obras Nuestra Senhora de las Nuvens pelo Grupo Clowns de Shakespeare (Brasil), Flores Arrancadas a la Niebla pelo Grupo Línea Roja (Argentina), Instrucciones para Abrazar el Aire e La Razón Blindada pelo próprio Grupo Malayerba.

Outra linha de pensamento que permeava essa edição, foi a discussão de aspectos da identidade latino-americana e africana, mergulhando em histórias e lendas das culturas originárias e o processo de colonização europeia. Para isso convidamos diferentes produções do Brasil, Costa Rica, Cuba e Moçambique, que trouxerem visões críticas e diversas sobre passado e presente de seus respectivos países.

Mais uma novidade foi a criação da Mostra de Desmontagens. Esse conceito, relativamente novo no cenário cultural, se constitui como uma linguagem híbrida, entre o espetáculo teatral e a reflexão teórica sobre a obra. Tem um inegável caráter performático, ao explorar presencialmente o próprio fazer artístico. Embora a Desmontagem possa assumir formas muito diversas, ela parte do gesto de compartilhar de modo poético a experiência de criação e apresentação. A Mostra de Desmontagens pretende oferecer um leque de possibilidades de expressão desta linguagem e foi acompanhada de conversas e reflexões sobre o próprio conceito.

Hoje, o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, é um dos mais representativos festivais do Rio Grande do Sul e único na sua proposta de gratuidade e representação de um teatro popular, no centro e na periferia. Trata-se de mais um projeto da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz que desde 1978 vem investigando numa linguagem sem medo, sem restrições, em busca de uma arte revolucionária.

"Sou Arístides Vargas e estou no Festival de Teatro Popular do Ói *Nóis Aqui Traveiz. Um grupo extraordinário de Porto Alegre que realizou um festival excepcional, nesta época em que vivemos, marcada pelo comércio e pelo mercantilismo. Eles fizeram um festival para o povo, para as pessoas das praças e das ruas e para as pessoas dos teatros. Tem sido um momento extraordinário de teatro. Acabamos de ver o espetáculo Caliban de um texto de Augusto Boal. Um teatro necessário. Um teatro digno e que fala da dignidade dos seres humanos. Que fala para as pessoas no Brasil e na América Latina."*

Depoimento Arístides Vargas (ator, diretor e dramaturgo do Grupo Malayerba, Equador) que foi homenageado pela sua obra no 5° Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem

***Pascal Berten** é atuador do Ói Nóis Aqui Traveiz.

Viagem no Tempo, o Teatro em Livros Ói Nóis Aqui Traveiz

Edélcio Mostaço*

De Rosyane Trotta
2012

De Paulo Flores e
Tânia Farias
2014

De Valmir Santos
2005

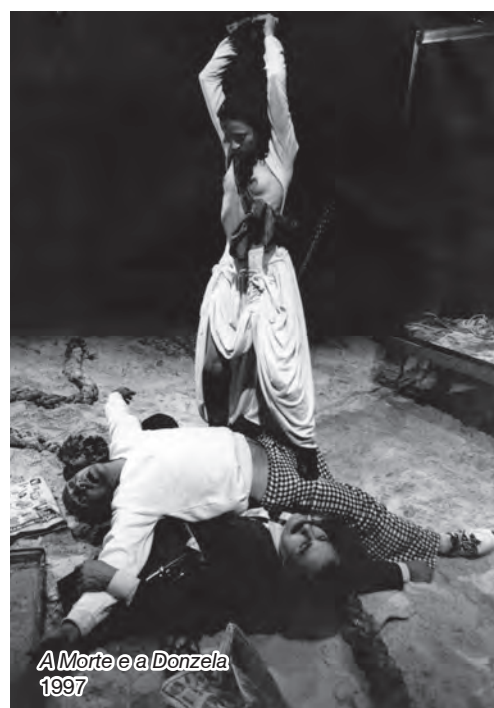
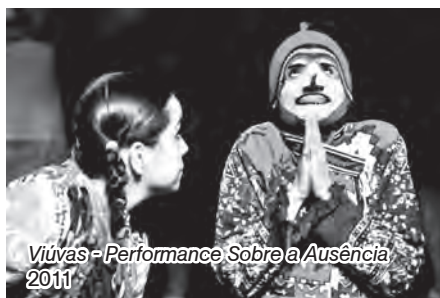
A companhia portoalegrense de atuadores é o mais antigo conjunto em atividade no Sul do Brasil, fundada em 1978 por Paulo Flores e outros insatisfeitos com o convencionalismo que dominava a cena gaúcha: nenhum dos grupos então existentes se dirigia ao espectador. Até 1984 o coletivo se caracterizou por montagens controversas e de pegada pesada, procurando atingir suas plateias, adotando a criação coletiva como desencadeadora da nova cena que almejava e erigindo o anarquismo como base de suas relações humanas. Intervenções urbanas e performances de curta duração integravam também seu repertório, oscilante entre textos adaptados das vanguardas e composições poéticas tomadas de amigos ou colaboradores.

A Tribo já foi registrada em várias publicações, próprias ou confeccionadas por outros, de modo a oferecer ao pesquisador uma vasta trama para a reconstituição de seus passos. A mais detalhada foi publicada por Sandra Alencar: *Atuadores da Paixão* (1997), que registra com minúcias o percurso até aquela data. *A história através da crítica*, organizada por Rosyane Trotta, em 2012, é fruto de exaustiva documentação de comentadores do trabalho cumprido e precedida por instigante ensaio da autora sobre seus rumos ao longo do tempo. E, finalmente, *Poéticas de Ousadia e Ruptura*, (2014), assinada por Paulo Flores Tânia Farias enfileira, através de material iconográfico, seu passo a passo; mas é no texto que abre o volume que ele ganha propulsão: ali o fundador equaciona seu trajeto, escolhas e opções, à luz de uma memória seletiva que procura destacar alvos e objetivos.

Desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência
2013

Ostal Rito Teatral
1987

Viúvas - Performance Sobre a Ausência
2011

A Morte e a Donzela
1997

As primeiras criações foram resumidas por Cláudio Heemann (2012, p. 64) como fundadas numa linguagem teatral "crua, debochada, violenta, livre, grotesca, que vai do *grand-gignol* ao protesto, do surrealismo à contestação", à base de "grunhidos, contorções, epilepsias e um rude humor absurdo, numa pesada celebração da anarquia". Colocações que falam muito do estado de ânimo do coletivo, num momento de procura e afirmação de sua especificidade cênica. Essa pegada prossegue, com alguns refinamentos, até 1984, quando o Ói Nóis, agora reestruturado e albergando ex-integrantes de um centro acadêmico de engenharia, aluga um amplo espaço à rua José do Patrocínio, na Cidade Baixa, tradicional reduto boêmio de Porto Alegre e ali instala a Terreira da Tribo. O novo espaço tornou-se um centro cultural para apresentação de espetáculos teatrais e musicais, produções artísticas e fonográficas, cursos concernentes ao ramo da edição e venda de livros artísticos, além de culinária integral, dando notícia do libertário arco contra-cultural desenhado. De fato, a Terreira sobreviveu, durante muito tempo, dos quitutes naturais ali produzidos.

As intervenções na rua prosseguem e alcançam, com *Teon – Morte em Tupi-Guarani* (1985), um salto de qualidade artística, ao incorporar figurinos e máscaras urdidos com detalhes e inovar quanto à aproximação com o público: os primeiros vinte minutos eram totalmente silenciosos, um longo prólogo situando a conquista da América e o apresamento de índios. A realização marca a primeira grande exploração da linguagem de rua pelo conjunto. Enquanto *Ostal*, em 1988, a mais decisiva incursão no teatro de vivência até aquele momento, um tipo de espetáculo que será cultivado pelo Ói Nóis em toda sua trajetória, minuciosa exploração de intimidade entre atuadores e espectadores e conformado como um rito. Numa minúscula sala ocupada por uma grande cama tomando quase todo o espaço, os vinte espectadores em pé assistiam uma regressiva viagem psíquica de Arlete Cunha, atriz poderosa e envolvente. No mesmo ano a tribo começa uma oficina de iniciação teatral num distante bairro periférico da capital, embrião daquilo que irá se transformar no projeto maior conhecido como Teatro Como Instrumento de Discussão Social. São três, portanto, os braços daquele conjunto que, desde sua transferência para a nova sede, era indistintamente conhecido como Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz: o teatro de rua, o teatro de vivência e o ativismo social. Ao lado das permanentes oficinas de iniciação ao teatro oferecidas na sede para a formação de novos atuadores, o grupo conheceu uma grande quantidade de integrantes que, pelas circunstâncias, entraram e saíram do elenco.

"Numa minúscula sala ocupada por uma grande cama tomando quase todo o espaço, os vinte espectadores em pé assistiam uma regressiva viagem psíquica..."

Após longos estudos e árdua preparação artística da equipe estreia, em 1990, *Antígona – Ritos de Paixão e Morte*, tomando a peça de Sófocles como eixo e a incorporação de diversos outros materiais para dar densidade e atualidade àquele que foi considerado o melhor espetáculo do ano na cidade, atestado de maioridade artística vivamente reconhecido por público e crítica. Novamente uma criação coletiva contando, como sempre, com a discreta supervisão de Paulo Flores, a montagem oferecia ao público diversas oportunidades de entrega ao ritual e à vivência de insuspeitados perceptos nos diversos ambientes em que o espetáculo se espraiava.

Mas foi em maio de 1994 que a Tribo deu a conhecer um de seus mais ambiciosos projetos, *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo como Espírito de Nosso Tempo*, quatro horas de intensa vivência coletiva organizada a partir do texto de Göethe. Todo o espaço da Terreira foi mobilizado, inclusive as ruas adjacentes, pois o desfile inicial se dava em procissão e prosseguia nos terrenos abertos da sede, debaixo de árvores onde uma fogueira ajuntava num sabá os participantes, inclusive gansos, um cachorro e um bode. O crítico alemão Friedrich Dieckmann (*apud* ALENCAR, 1997, p. 2013), presente na cidade para falar de Brecht, escreveu na revista *Theater der Zeit*: "o que fazer com Brecht? [...] A encenação do '*Fausto*' na fábrica desativada já tinha dado a resposta antes da formulação da pergunta; ela deu a resposta a partir do espírito, da experiência, da fantasia de uma geração jovem [...] que toca o espectador da distante Europa como um milagre – como o milagre de uma arte, que faz com que o distante chegue a si, na medida em que ela o faz falar por si". Em 1999 a Terreira da Tribo foi obrigada a abandonar o local que alugava, por força de lei e ordem de despejo, esgotados todos os esforços para manter o local com suas características e finalidades, inclusive seu tombamento. Foi um duro golpe naquele momento. Um mês depois o conjunto se aloja à rua José Inácio, num espaço mais restrito que o anterior e distante da zona de circulação artística da cidade.

O livro de Sandra Alencar termina com uma longa entrevista de Paulo Flores, ocasião para um balanço dos vinte primeiros anos de jornada. Destaco uma de suas instigantes observações: "Por que surge *A Morte e a Donzela*? Porque dentro da vivência do Ói Nóis, a gente não encontrou uma resposta para várias questões sobre o que aconteceu com o país durante esses anos de ditadura e o que vai ser feito daqui pra frente. Essa peça traz para nós a pergunta: como curar um país que foi traumatizado pelo medo, se esse medo ainda continua fazendo o seu trabalho silencioso?" (ALENCAR, 1997, p. 267)

Parece ser esta inquietação que vai mover o grupo doravante, especialmente depois de empreender novas e decisivas incursões sobre o trabalho de formação nos bairros de Porto Alegre. *A Saga de Canudos*, espetáculo de rua que destaca Antônio Conselheiro como líder popular e uma comunidade alternativa frente aos padrões da globalização, estreia em 2000. No ano seguinte surge a primeira versão de *Kassandra in Process*, baseado na obra de Christa Wolf, um *work in process* denominado *A Gênese* que, um ano após, ganha formato definitivo com *Aos que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process*, dolorosa reflexão sobre as consequências da guerra, a lógica militarista que se impõe sobre o mundo e as perturbadoras imagens que estão na origem dos mitos troianos. As duas realizações ficam anos em cartaz, circulando por diversas cidades do país.

Nesse mesmo diapasão surge *O Amargo Santo da Purificação – Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, (2008), nova incursão na rua e urdida a partir dos poemas escritos pelo guerrilheiro na prisão, organizando uma poderosa visualidade em marcha sobre os espectadores. Espetáculo onde cenas líricas e dramáticas entrelaçam os vários estratos pelos quais o país viveu o regime militar.

"Essa peça traz para nós a pergunta: como curar um país que foi traumatizado pelo medo, se esse medo ainda continua fazendo o seu trabalho silencioso?"

Kassandra In Process
2002

O Amargo Santo da Purificação
2008

A Missão foi inspirada em Heiner Müller, mais uma vez transformando o grande galpão da rua José Inácio num território cênico a ser explorado pela plateia, ao adentrar os vários ambientes construídos para fazer fluir experiências sensoriais sobre momentos decisivos da luta anti-totalitária: “o terceiro mundo visto como fermento do novo” (ALENCAR, 1997 p.18). Foi essa a última encenação do coletivo naquele local, mais uma vez desalojado em função da especulação imobiliária. Muitas tratativas com o poder municipal acabam conduzindo, finalmente, a uma solução definitiva para o conjunto, com a doação, por parte da Prefeitura, de um terreno na Cidade Baixa para albergar um futuro edifício dotado de espaços suficientes para as inúmeras atividades desenvolvidas. Precariamente instalados num circo, a Tribo cria, em 2011, novo texto de Ariel Dorfman: *Viúvas - Performance Sobre a Ausência*, voltado a examinar as sequelas dos regimes militares na América Latina. Apresentada num antigo presídio situado numa ilhota do rio Guaíba, hoje em ruínas, a montagem mais uma vez propiciava aguda experiência estética e política.

Aos trinta e cinco anos de percurso, comemorados em 2013, a Terreira da Tribo ainda não iniciou a construção de sua nova sede, vítima da burocracia, da lentidão e dos atropelos que acompanham a via crucis pelos poderes públicos. Mas continua viva e dá a conhecer mais uma magnífica criação, dessa feita retrabalhando um romance de Christa Wolf cujo tema é recorrente na cultura ocidental – Medeia. Espetáculo multicultural, explorou novamente as interconexões e desdobramentos, antigos e contemporâneos, da mitologia que acompanha aquela dúbia figura, explorando espaços e endereçando o público a confrontar-se com instigantes aspectos da fábula. A revolta feminina – ao encadear diversas mulheres vítimas dos sistemas arbitrários – é o grande tema de *Medeia Vozes*.

“Acreditando no Teatro como um modo de vida, o Ói Nóis Aqui Traveiz desde a sua origem dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e de laboratório teatral. A trajetória da Tribo tem sido o resultado da soma de desejos e esforços empreendidos por dezenas de atuadores que passaram pelo grupo e deram o melhor de si na construção de poéticas de ousadia e ruptura. É fundamental para o Ói Nóis Aqui Traveiz a abertura para novos participantes. As pessoas que buscam a Tribo se identificam com as premissas que movem as atividades do grupo. As ideias anarquistas colocadas na prática e no dia a dia do grupo, tanto na criação como na sua organização, é que vão apaixonar ou não os novos participantes. Ao mesmo tempo que estas ideias e práticas são sólidas na atuação do grupo, a constante renovação dos atuadores não permite que nada possa ser cristalizado”, resume Paulo Flores (*apud* ALENCAR, p. 19) em seu depoimento.

Dando corpo à sua longa permanência na Tribo, o último trabalho de Tânia Farias é uma revisão comentada de suas interpretações, uma aula performance onde resume, endereçada ao público curioso sobre essa mulher de fibra e coragem, suas motivações e processos de criação ao longo de vinte anos. *Desmontagem Evocando os Mortos -Poéticas da Experiência*, 2013, já percorreu todo o Brasil, apresentado como solo ou acompanhando outros espetáculos do repertório da Tribo, fazendo acionar sua memória corporal e sua instigante capacidade de fazer aparecer e desaparecer criaturas.

***Edélcio Mostaço** é Doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Ensaísta, crítico.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão.** Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, 1997.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência.** Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2008.

FLORES, Paulo e FARIAS, Tânia**. Ói Nóis Aqui Traveiz: poéticas de ousadia e ruptura.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014.

HEEMANN, Cláudio. Propósitos devastadores. In: TROTTA, Rosyane. **Ói Nóis Aqui Traveiz: a história através da crítica.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

TROTTA, Rosyane. Ói **Nóis Aqui Traveiz: a história através da crítica.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

VECCHIO, Rafael. **A utopia em ação.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

A Saga de Canudos
2000

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal
Em cena Lucas Gheller, Luana Rocha e Letícia Virtuoso (2017)

Caliban, uma Questão de Identidade e Resistência

Luana Tavano Garcia*

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal (2017) traz às ruas de cidades brasileiras uma adaptação da peça *A Tempestade* (1974), escrita por Boal como "uma resposta à, e não uma adaptação da, peça de Shakespeare" (Augusto Boal apud DRISKELL, 1975, p. 77).[1] No programa do espetáculo, o Ói Nóis explica que Boal escreveu *A Tempestade* inspirado pelo ensaio *Caliban* (1972), do autor cubano Roberto Fernandez Retamar. Em *Contrapondo Caliban* (1997), Nadia Lie ressalta que esse ensaio foi posicionado no discurso "pós-colonial" por diversos autores e que, tal discurso, geralmente evidencia o confronto entre "cultura colonizada e colonizadora" ou "entre margem e centro". De acordo com Lie, ao destacar esse confronto, Retamar considera Caliban não como o escravo desobediente – conforme Shakespeare o havia delineado –, mas como o nativo oprimido, que toma forma de símbolo duplo: "ele se refere a uma certa classe social – o 'povo' oposto aos 'exploradores' – mas, ao mesmo tempo, também a uma comunidade [e identidade] cultural – 'América Latina'" (LIE, 1997, p. 249). E que, sobretudo, Retamar vê a personagem não como "'o lado falho' da peça, mas simplesmente como 'o outro lado'" (*id* p. 250).

Assim como Retamar, nessa resposta ao canônico texto *The Tempest* (1611) de William Shakespeare, Boal posiciona Caliban como protagonista da peça, ao invés de Próspero, e conta a versão da história de colonização pelo "outro lado", pela perspectiva do oprimido. De acordo com Marlene Dos Santos, o texto de Boal "conta uma história simples, através de uma estrutura simples, usando uma linguagem simples que insere a peça na longa tradição do teatro didático popular" (2002, p. 51). Nesse texto, Caliban é mostrado como o trabalhador politicamente consciente, disposto a lutar por uma revolução que abolirá a tirania de Próspero. Escravo em seu próprio país, Caliban manifesta o discurso de acusação dos oprimidos e constantemente luta pela liberdade. A relação entre Miranda e Fernando é exposta como uma união comercial burguesa, enquanto que Ariel, – que na visão de Retamar representa o intelectual latino-americano que assume o lado do colonizador –, é aqui visto como "o artista alienado, mescla de escravo e mercenário a serviço da ordem constituída" (Programa de *Caliban,* 2017). Caliban perde a luta, reprimido pelos "cães" de Próspero. Ao final da peça, e movido pela perspectiva de lucro, Próspero perdoa seus antigos inimigos europeus e propõe uma parceria comercial para a exploração da ilha. Próspero leva alguns nativos para "exibição" como curiosidades "exóticas" na Europa a fim de lucrar ainda mais e deixa Antônio e Sebastião na ilha, que imediatamente assumem o papel de senhores e passam a torturar Caliban, Trínculo e Estevão obrigando-os a trabalhar, o que denuncia uma espécie de *continuum* de colonização, agora interna, e opressão. Como Dos Santos afirma, "O 'admirável mundo novo' de Boal é de pura exploração capitalista" (2002, p. 51).

"A caracterização das personagens é complexa e dispõe um quadro imagético repleto de signos."

O texto de Boal foi retomado pelo Ói Nóis e apropriado de uma forma que se molda às circunstâncias que um teatro popular voltado ao espaço aberto da rua precisa considerar. Portanto, alguns aspectos do texto foram adaptados – como longos diálogos, por vezes transformados em imagens e ações –, enquanto que outros foram acentuados, como as aparências caricatas dos personagens nobres europeus. A caracterização das personagens é complexa e dispõe um quadro imagético repleto de signos. De acordo com o Ói Nóis, o grupo tem desenvolvido a ideia de "figurino instalação", criado e pensado em relação ao contexto social das personagens. *Caliban* apresenta treze cenas entrecortadas por quatorze canções e a utilização dos coros ganhou ainda mais importância neste espetáculo, "pois podem multiplicar e amplificar no espaço amplo da rua aquilo que está sendo encenado, por meio das ações, coreografias e canções" (Ói Nóis)[2]. Em *Caliban*, os coros não somente comentam as ações dos personagens, operando como narradores da trama, mas também multiplicam as vozes dos próprios personagens, como se vê com Ariel, subdividido em três. O coro também acompanha Caliban em pontos estratégicos da peça – principalmente quando é mostrado em situações de confronto com Próspero –, o que amplia a identidade e o aspecto de multitude das vozes oprimidas em resistência.

É importante ressaltar que, como o título deste artigo sugere, "identidade" e "resistência" são aqui palavras-chave e em constante relação. A forma de "símbolo duplo" de Caliban que Lie identificou no texto de Retamar – citado anteriormente –, também pode ser utilizado para pensar a personagem na nossa atual realidade. A identidade que Caliban representa em relação à situação colonial (e neocolonial) é latino-americana, mestiça e única. Nas palavras de Retamar: "dentro do mundo colonial existe um caso único para todo o planeta: uma vasta zona para a qual a mestiçagem não é um acidente, mas sim a essência, a linha central: nós mesmos, 'nossa América mestiça'" (2005, p. 4). Nesta relação América-Latina X Europa/Estados Unidos, identificar-se como sendo "o outro", essencialmente diferente, é um ato de resistência. E isso se torna evidente na terceira cena de *Caliban*, "A Maldição de Caliban/ Todas as Pestes do Mundo", em que a personagem toma a guitarra elétrica que pertence a Próspero e canta a resistência utilizando, não somente a língua do colonizador/ invasor para amaldiçoá-lo, mas também o gênero musical.

[1] A autora realizou as traduções livres de todos as citações utilizadas no texto do inglês para o português.

[2] Essas informações foram obtidas por meio de uma entrevista que realizei com o grupo em 2017.

Com uma mistura estética de protesto gritado ao microfone e um *rock'n'roll* distorcido na guitarra, Caliban incorpora a identidade "invasora", apropriando-se de sua linguagem cultural e utilizando-a para contra-atacar Próspero. Como o próprio Ói Nóis explica, assim, "o colonizado pode antropofagicamente resistir" (Programa de *Caliban* 2017). Possivelmente, nessa citação o grupo faz referência ao próprio Retamar, que extensivamente argumenta a relação entre a palavra Caliban e Canibal no seu ensaio. Para o autor, "Caliban é o anagrama de Shakespeare para 'canibal', uma expressão que ele já usou para significar 'antropófago' [...que] por sua vez, vem da palavra *carib*" (RETAMAR, 20015, p. 6). Essa ideia foi também defendida por Candido e Silvestre, que afirmam que a palavra denota o ato de digerir carne humana e que, ao apropriar-se do termo na década de 1920, Oswald de Andrade defendeu uma espécie de receptividade crítica e criativa em sua proposta de antropofagia cultural, um "tipo de renovação ritualística, ou melhor, um ato que, em termos culturais, ocorre devorando culturas metaforicamente estrangeiras" (CANDIDO e SILVESTRE 2016 p. 244). Em *Cannibais Subversivos* (2015), Claudia Nascimento profere que antropofagia é o pensamento formulado "não a partir da perspectiva insípida e resignada do 'nobre selvagem' [...] mas do ponto de vista do 'mau selvagem', devorador de brancos, o canibal. Essa última visão não envolve uma submissão, mas uma transculturação" (p. 11). Essa visão, atribuída aos movimentos antropofágicos, apelam à resistência as principais narrativas do imperialismo colonial/neocolonial, com uma atitude de apropriação e reinvenção, e pode ser observada na posição de Caliban na cena acima citada. Portanto, ao assumir Caliban como o oprimido "outro" na relação colonial/neocolonial, podemos assumir, como Boal explicita em seu texto, que "somos todos Caliban" (citado no Programa de *Caliban*) e também temos a possibilidade de antropofagicamente resistir às pressões e imposições externas.

Retornando a Lie, o segundo sentido simbólico no qual Caliban pode ser analisado é como sendo o "povo", a classe social dos "oprimidos" (LIE, 1997, p. 249). Se direcionarmos o olhar para uma questão interna latino-americana e brasileira, mais nomeadamente, o Caliban de Boal toma uma identidade mais específica. Visto por essa perspectiva, *Caliban* nos dá a dica de quem seria essa classe de oprimidos quando Próspero pergunta "*Quem é Caliban*?" e a personagem central se identifica, ao som de um atabaque e acompanhado de um "coro de Calibans" cantando:

"*Eu sou negro, todo negro. Eu sou negro como um negro [...] Eu sou negro, eu sou o pobre, eu sou a pena e eu sou pranto. Sou índio, amarelo, sou triste, mas assim canto [....] Com armas em negras mãos, eu canto, branco, eu canto*" (Cena 6: *Canção da Identidade*).

"*Caliban* nos dá a dica de quem seria essa classe de oprimidos quando Próspero pergunta '*Quem é Caliban?*'"

Como citado anteriormente, pode-se observar aqui um processo de identificação mais particular, de diferenciação e separação: Caliban é o "não branco"; o economicamente oprimido e excluído. Olhando especificamente para o Brasil contemporâneo, Cheryl Sterling fornece em *Raízes Africanas, Ritos Brasileiros* (2012) um lembrete importante ao afirmar que, o que se torna uma camuflagem perigosa no imaginário nacional é o fato de que "as diferenças econômicas e sociais são consideradas questões de classe, e não raciais" (p. 5). Levine, entre outros, já havia apontado para esse fato quando afirma que "a explicação predominante é que o preconceito no Brasil é uma questão de classe, não de raça […] Apesar da longa história de mistura racial no Brasil, a raça continua sendo o principal indicador de privilégio na sociedade" (2003, p. 11). Ou seja, as questões raciais e econômicas estão historicamente interligadas e identificar-se nestes termos pode também assumir um caráter de resistência. Em *Reescrevendo o Sujeito Negro* (2002), Denise Ferreira da Silva desafia a ideia de conceber

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal
Em cena, Keter Velho e Pascal Berten
2017

o conceito de "raça" como um princípio puramente excludente e o considera uma "estratégia produtiva de poder/conhecimento" (p. 165). A autora explica que, no caso brasileiro, "porque essa cultura africana já havia sido incorporada na articulação do sujeito nacional (cultural e fisicamente misto), a antiga noção antropológica de resistência, ao invés de autenticidade ou pureza, organizaria essa explicação da subjetividade negra" (p. 169). Pode-se observar no Caliban de Boal e na representação do Ói Nóis que, ao se identificar em termos de raça e posição social, e "*com armas em negras mãos*", o oprimido abertamente resiste à imposição cultural do "branco", visto internamente como o repressor político e econômico.

Com *Caliban – A Tempestade de Augusto Boal* o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz mantém sua estética e ética voltadas a promoção de um teatro político e democrático que dialoga com o espaço e tempo contemporâneos. Holdsworth argumenta que "o teatro abre um espaço criativo para explorar os paradoxos, ambiguidades e complexidades em torno de questões de tradição, identidade, autenticidade e pertencimento associadas à nação" (HOLDSWORTH, 2010, p. 7). Estas complexidades foram expostas nas cenas de maneiras diversas: em adição ao uso do texto de Boal – que tem características e influências do teatro épico e elementos que visam causar o famoso "efeito de distanciamento" brechtiano –, por meio da utilização de ironia, música, cenas lúdicas clownescas e personagens grotescos, coro e narração (principalmente por meio da utilização de elementos sonoros e musicais), o espetáculo brinca com ideias e desestabiliza narrativas fixas de identidade abrindo a possibilidade de serem vistas de diferentes ângulos, como acima analisado[3]. Porém, condizente com o mote do grupo de "utopia, paixão e resistência", tais narrativas de identificação são também atos de resistência contra a opressão externa/interna, dependendo da perspectiva de visão. Em tempos de turbulentas jogadas políticas e militares, eventos esportivos internacionais, eleições presidenciais, de carnaval contestatório, de golpes de poder em diversos âmbitos e "retrocesso nos direitos sociais e na luta pela autonomia econômica, política e cultural que vivemos no Brasil" (Programa de *Caliban* 2017), o Ói Nóis Aqui Traveiz nos relembra que "somos todos Caliban" e que podemos escolher o caminho de resistência, lutar pela identidade que queremos ter e decidir quem nos representa.

***Luana Tavano Garcia** é doutoranda da *School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies* da Universidade de Warwick, Inglaterra.

[3] O espetáculo aborda outras questões e critica, também, construções estereotipadas de identidade de gênero e de identidade nacional brasileira "para exportação", principalmente na oitava cena "Carnaval no Bananal". Como Diana Taylor sugere em *O Arquivo e o Repertório* (2003), quando se analisa identidades culturais encontra-se uma impossibilidade de separar "memória cultural, raça e gênero" (p. 86). Mas esta análise excede o âmbito deste artigo e necessita mais aprofundamento.

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal
Em cena, Marta Haas e Eugênio Barboza
2017

REFERÊNCIAS:

CANDIDO, Weslei Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. **O Discurso Da Antropofagia Como Estratégia De Construção Da Identidade Cultural Brasileira**. *Acta Scientiarum. Language and Culture* 38.3 (2016): 243-51.

DA SILVA, Denise Ferreira. **Rewriting the Black Subject: The Black Brazilian Emancipatory Text**. In: OSBORNE, Peter; SANFORD, Stella (Eds). **Philosophies of Race and Ethnicity.** London: Continuum, 2002, p160-71. [Reescrevendo o Subjeto Negro: O Texto Emancipatório Negro Brasileiro]

DOS SANTOS, Marlene Soares. Theatre for the Opressed: Augusto Boal's *A Tempestade*. In: RESENDE, Aimara da Cunha; LABORIE, Thomas. **Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare**, Burns: University of Delaware Press, 2002. [Teatro para o Oprimido: Augusto Boal's *A Tempestade*]

DRISKELL, Charles B. An interview with Augusto Boal. In: **Latin American Theatre Review**. 9.1 (1975): p. 71-78. [Uma entrevista com Augusto Boal]

HOLDSWORTH, Nadine. **Theatre & Nation**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. [Teatro e Nação]

LEVINE, Robert M. **The History of Brazil**. New York: Palgrave Macmillan, 2003. [A História do Brasil]

LIE, Nadia. Countering Caliban: Roberto Fernandez Retamar and the Postcolonial Debate. IN: D'HAEN, Theo; LIE, Nadia (Eds). **Constellation Caliban: Figurations of a Character**. Atlanta: Rodopi, 1997. pp. 245–270. [Contrapondo Caliban: Roberto Fernandez Retamar e o Debate Pos-Colonial]

NASCIMENTO, Cláudia Tatinge. **Subversive Cannibals**: Notes on Contemporary Theater in Brazil, the Other Latin America. **Theater**. v.45.no.2. 2015. Duke University Press. pp.5-21 [Cannibais Subversivos: Notas sobre o Teatro Contemporâneo no Brazil, o Outro da América Latina]

PRAVAZ, Natasha. **Hybridity Brazilian Style**: Samba, Carnaval, and the Myth of "Racial Democracy" in Rio De Janeiro. *Identities: Global Studies in Culture and Power*15.1 (2008): Routledge p.80-102 [Hibridismo ao Estilo Brasileiro]

RETAMAR, Roberto Fernandez. Caliban: Notes toward a Discussion of Culture in Our America. In: BAKER, Edward (trad) **Caliban and Other Essays**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005. p. 3–45. [Caliban: Notas Apontadas a uma Discussão sobre a Cultura em Nossa América]

STERLING, Cheryl. **African Roots, Brazilian Rites**: Cultural and National Identity in Brazil. New York: Palgrave Macmillan, 2012. [Raízes Africanas, Ritos Brasileiros: Identidade Cultural e Nacional no Brasil]

TAYLOR, Diana. **The Archive and The Repertoire**: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham and London: Duke University Press, 2003. [O Arquivo e o Repertório: Performando Memória Cultural nas Américas]

Remar Contra a Náusea

Valmir Santos*

Em 73 anos de ofício teatral, o inglês Peter Brook (1925) dirigiu pelo menos três vezes a última peça escrita pelo compatriota William Shakespeare (1564-1616), *A tempestade*, respectivamente nas décadas de 1950, 1960 e 1990. Em livro recente, *Reflexões sobre Shakespeare*[1], ele dedica um capítulo a Próspero, *A qualidade da clemência* (título da obra original em inglês publicada em 2013 e traduzida no Brasil três anos depois). Em doze páginas, o personagem é citado dezesseis vezes. Afinal, a pensata versa sobre o duque despachado de seu palácio em Milão e desembarcado numa ilha em nada deserta. Ele carrega consigo a filha, Miranda, então uma criança, e ambos descortinam um mundo novo. E a calhar com a paixão por ciência, por assuntos espirituais e por ocultismo que esse homem sempre buscou nos livros e agora os experimentaria/reconheceria na prática.

Nesse referido texto, Caliban é citado três vezes por Brook. Em duas das abordagens o nativo é percebido como um ser deslocado, apesar de estar em seu habitat. Ali Próspero encontra "bruxas, espíritos e, principalmente, Caliban, forças muito violentas". E, ao cabo da aventura autoritária do ex-duque, o "máximo que ele pode fazer é devolver a ilha a Caliban – que é como um iniciante a seguir seu próprio caminho da existência".

Como sabemos, a versão de Augusto Boal (1931-2009), concluída em 1971, subverte a perspectiva europeia e aproxima a fábula dos processos históricos de países da América Latina e Caribe. A inquietude antropofágica do dramaturgo brasileiro – ele estava exilado na Argentina, perseguido pela ditadura – é notavelmente influenciada pelo poeta e ensaísta cubano Roberto Fernández Retamar (1930), pioneiro no entendimento de Caliban enquanto símbolo das ex-colônias espanholas – e, por extensão portuguesa, inferimos – no livro *Caliban: apuentes sobre la cultura em nuestra América*, de 1971[2].

Em cena Daniel Steil

Shakespeare concebeu *A tempestade* em 1611, a partir de relatos de um naufrágio ocorrido nas Ilhas Bermudas, localizadas no Oceano Atlântico, território britânico ultramarino membro da comunidade do Caribe. Ou seja, a geopolítica é premissa no debate a respeito das dominações coloniais, cujos reflexos são prementes neste século XXI considerando-se o rolo compressor dos impérios sobre os povos e culturas originários. Mas também é possível encontrar analogias na literatura, como na lendária obra imaginativa *Robinson Crusoé*, de 1719, do inglês Daniel Defoe (1660-1731), reinventada dois séculos depois pelo escritor francês Michel Tournier (1924-2016) em *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*, de 1967.

No posfácio ao livro de Tournier, da lavra do filósofo francês Giles Deleuze (1925-1995), são constatadas duas passagens que ora espelham, ora contrastam em Sexta-Feira a condição de Caliban retratada em comum por Retamar e Boal: o selvagem renomeado, submetido à língua e a dogmas religiosos alheios a sua ancestralidade, porém capaz de reagir com impertinência.

Robinson trata-o ora como um escravo que procura integrar à ordem econômica da ilha, pobre simulacro, ora como o detentor

[1] BROOK, Peter. *Reflexões sobre Shakespeare*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

[2] RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban: apuentes sobre la cultura em nuestra América*. Cidade do México: Editorial Diógenes, 1971.

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal 2017

Em cena Letícia Virtuoso

de um segredo novo que ameaça a ordem, misterioso fantasma. Ora quase como um objeto ou um animal, ora como se Sexta-Feira fosse um além de si mesmo, um além de Sexta-Feira, o duplo ou a imagem de si. Ora aquém de outrem, ora além. A diferença é essencial.[3] (...) O mundo do perverso é um mundo sem outrem, logo, um mundo sem possível. Outrem é o que possibilita. O mundo perverso é um mundo em que a categoria do necessário substitui completamente a do possível.[4]

Seres escravizados, tratados com perversão. Essas duras imagens capturam o momento brasileiro. A primeira montagem profissional da apropriação que Boal fez de *A tempestade* aporta num Brasil de tempos revoltos. O espírito de nossa época, de 2013 para cá, viu as manifestações massivas por cidadania desaguarem em seu contrário, o violento retrocesso nos já insuficientes direitos sociais recém-conquistados na enferrujada balança das desigualdades e injustiças. A reforma trabalhista, por exemplo, foi açodadamente aprovada, no ano passado, por parlamentares em sua maioria empresários. O site Congresso em Foco apurou que dos 50 senadores que votaram a favor das mudanças, a toque de caixa, 37 têm participação societária em corporações, ações ou possuem alguma empresa ou fazenda em seu nome[5].

"Trabalho, trabalho e trabalho". Esse é um dos *slogans* que o empresário, jornalista e publicitário João Dória (PSDB) martelou na mídia até deixar a Prefeitura de São Paulo, após 15 meses de gestão, para cobiçar a cadeira de governador nas eleições de 2018. Os bordões são relativos. Ou não. Durante o Holocausto (1933-1945), os campos de concentração polonês em Auschwitz e alemão em Dachau traziam uma mesma inscrição na placa metálica em forma de arco na entrada ou diretamente no portão de ferro, respectivamente: *Arbeit macht frei* (o trabalho liberta).

Essas correlações temporais situam o panorama sociopolítico complexo e desolador que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz vem enfrentando para levar às praças e demais espaços a céu aberto do país o espetáculo *Caliban – A tempestade de Augusto Boal*, que estreou em março de 2017, em Campina Grande (PB), no âmbito do circuito nacional do projeto Palco Giratório, do Sesc.

A criação coletiva alinha-se ao substrato histórico desses anos de inconformidade das forças progressistas da sociedade. Coerente com a ótica de Boal de problematizar a realidade latino-americana sob os tentáculos do imperialismo – era notória a ingerência dos Estados Unidos em governos civil-militares na região, caso da ditadura brasileira, de 1964 a 1985 –, o Ói Nóis inverte as pechas de selvagem e disforme que Próspero aplica a Caliban e as devolvem às circunstâncias sociais, políticas e econômicas do presente.

"A criação coletiva alinha-se ao substrato histórico desses anos de inconformidade das forças progressistas da sociedade."

Selvagens e disformes são os desmontes de turno em nome da cega modernidade, a falácia da flexibilização dos direitos

[3] DELEUZE, Giles. *Michel Tournier e o mundo sem outrem*. In: TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*. Tradução de Fernanda Botelho. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 247.

[4] Idem, p. 253.

[5] GÓIS, Fábio e MACEDO, Isabella. Congressos em Foco, 2017. *Senadores-empresários foram maioria absoluta dos votos a favor da reforma trabalhista*. Disponível em: < http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/senadores-empresarios-foram-maioria-absoluta-dos-votos-a-favor-da-reforma-trabalhista-veja-a-lista/>. Acesso em 18 abr. 2018.

“Como em trabalhos recentes do grupo, seja no segmento Teatro de Vivência, em espaço multiuso, ou no Teatro de Rua, o sincretismo é procedimento estruturante da narrativa. Pois quem nos unifica é o colonizador, diria Retamar.”

trabalhistas para abrir novos postos. Cada manifestação direta de Caliban escravizado tentando reagir ao mandonismo daquele que se arroga o dono da ilha estimula a audiência a refletir sobre os subterfúgios do patrão. Na montagem, o personagem é atribuído a um atuador negro, Roberto Corbo, ampliando as possibilidades de leitura. O tráfico da população negra africana no período do Brasil Colônia ainda apresenta suas sequelas, basta constatar a prática renitente do racismo em vários planos da vida social. Os navios negreiros e as chibatadas ainda repercutem como memória viva, simbólica e real, na pele de mais da metade da população do país. Muitos desses homens e mulheres não abriram mão da capacidade de reagir, de revoltar-se coletivamente para fugir das fazendas, floresta adentro, rumo aos quilombos distantes, as comunidades de luta, de resistência e de reafirmação das tradições culturais e religiosas. Essa conjuntura permeia fortemente o espetáculo e as entrelinhas de Boal.

Como em trabalhos recentes do grupo, seja no segmento Teatro de Vivência, em espaço multiuso, ou no Teatro de Rua, o sincretismo é procedimento estruturante da narrativa. Pois quem nos unifica é o colonizador, diria Retamar. Além do legado afro-brasileiro, a encenação evolui para as tradições indígenas. Critica a catequização da Igreja Católica, que destrói as identidades dos povos originários e é convertida em braço direito dos invasores de além-mar. Nesse sentido, é relevante o canto na língua Kaingang (grupo indígena que habita o Rio Grande do Sul, entre outros estados) evocativo da emblemática carta que representantes de tribos andinas entregaram ao papa João Paulo II (1920-2005) quando de sua visita a Lima, em 1985. No documento, essas vozes recusam a Bíblia, “porque durante cinco séculos não nos deu amor, nem paz, nem justiça”, e pedem para que a “devolva a nossos opressores, porque eles precisam de seus preceitos morais mais do que nós”.

Marta Haas como Miranda

A musicalidade é outro aporte fundante na relação com o espectador ao ar livre. *A tempestade* de Boal vem a calhar porque bem fornida de composições do artista plástico Alexandre Manuel Thiago de Mello (1952-2004), o “Manduka”, parceiro do dramaturgo na trilha sonora. Ele também estava exilado na Argentina no início da década de 1970. Treze canções corais intercalam as cenas, à maneira de quadros, num cortejo inicial de remadores – preâmbulo dos esforços braçais reinantes –, que depois conforma a roda expandida. Os ritmos e versos nem sempre rimados têm a mesma relevância informativa dos trechos dialogados para navegar na história. Os dois versos que o perspicaz conjunto do Ói Nóis se permitiu acrescentar ao final do derradeiro canto soam lapidares para revirar o tom conformista da superação de Próspero sobre Caliban (o dito mago e soberano redivivo e toda a sua turba voltam para a Europa). “Enquanto a gente aceitar. Tudo fica como está/ Vive sempre a trabalhar. Quando isso vai mudar?”. Palavras questionadoras parentes no tom das denúncias da ativista dos direitos humanos e dos minorizados Marielle Franco (1979-2018), ante o assassinato de jovens moradores da periferia do Rio de Janeiro por milícias compostas, em sua maioria, por agentes do Estado, as mesmas que provavelmente a executaram ao lado do motorista Anderson Gomes, de 39 anos, um a mais que ela, em 14 de março de 2018. “Quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?”, escreveu a vereadora do PSOL numa rede social, após o homicídio de um rapaz que estava saindo de uma igreja na zona norte.

Por outro lado, como o teatro pode dar a ver um navio despedaçando em mil pedaços por causa da tormenta? Apesar das potencialidades de viés cinematográfico que esse tipo de aventura suscita, a cenografia coletiva opta por estruturas de aço, vazadas e funcionais. A alegoria é relegada às texturas e cores dos figurinos e adereços, com destaque ainda para as máscaras. Por isso a recepção do público será consideravelmente distinta se a apresentação ocorrer à luz do dia ou à noite, sob os efeitos da iluminação. Numa apresentação noturna na área externa do Sesc Interlagos, na zona sul de São Paulo, era possível testemunhar mulheres segurando bebês no colo e assistindo de ponta a ponta.

Uma vez que o papel de destaque não faz parte da lógica da cultura da Tribo, o recurso da multiplicação

Roberto Corbo é Caliban

fazendo às vezes de dupla de palhaços com vestígios de inspiração chapliniana. É um chiste involuntário ouvir Trínculo/Flores bradando "Morte ao invasor! Abaixo o colonialismo!", ao que Estevão/ Tânia faz troça: "Abaixo o socialismo!". O riso de fato é revolucionário, ao seu modo.

Não causará espanto se a experiência de *Caliban – A tempestade de Augusto Boal* der náusea no espectador quando rumar para o seu destino após a sessão. Carrega-se a sensação de que coabitamos essa ilha tropical imaginária e somos todos um pouco Caliban confrontados à onda conservadora a reboque de um Governo Federal que se quer regido por "ordem e progresso", subtraindo a expressão "amor" do lema político do positivismo despontado na França do século XIX. Nessas horas, convém voltar ao livro de Peter Brook, mencionado no início. A peça *A tempestade* o fez pensar até que ponto Shakespeare se deixava impregnar de valores do caos, que não pode ser apenas sinônimo de catastrófico, e da ordem, essa instância constantemente traída por aqueles que mais a desejam, profetas, políticos. Exceção a uns poucos capazes de substituí-la por uma verdadeira disposição de inventá-la. Daí o raciocínio do diretor: "Sentimos falta de ordem, e, no entanto, começamos, hoje em dia, a sermos mais respeitosos com o caos. Podemos sentir a tremenda e dinâmica potência dessas forças quando elas se encontram libertas. E podemos amar e respeitar a qualidade extraordinária da quietude que até mesmo uma vela pode expressar, e perceber como o caos do fogo não está em contradição com a compreensão da chama".[6]

de presenças de Caliban, que se torna Coro em certa passagem, resulta em estratégia que instiga o pensamento. É o caso também de Ariel, "espírito do ar" tripartido, aqui aludindo ao artista avoado, alienado: caracterizados em figurinos de cor única, azul, e todos montados em pernas de pau, estas de fato modernas, sobre molas propulsoras. Ironia cabível ainda à chegada de Miranda montada numa patinete.

É incontornável, no entanto, notar o desempenho de dois atuadores, Marta Haas e Roberto Corbo. A Miranda de Marta avança na estilização gestual das histórias em quadrinhos, ressaltada pelo desenho da máscara facial, a peruca arruivada e o acento agudo da fala de "filhinha de papai". A hipérbole diz muito sobre sua linhagem. Corbo, por sua vez, dota Caliban de uma integridade que salta aos olhos. A liderança opositora aos nobres vem conjugada à perspicácia e *timming* entre carregar lenha ou tocar guitarra e cantar como se num show de rock. Ele é crível na capacidade de convencer os demais escravizados a perseguir a liberdade e não sucumbir à covardia.

A bordo dos 40 anos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, completados no ano passado, a nova criação oferta ao público o inusitado de o cofundador Paulo Flores e de Tânia Farias, 25 anos de pertencimento ao grupo, surgirem investidos de personagens clownescos. Os cidadãos de caráter escorregadiço trabalham para o invasor, têm consciência da exploração diuturna e passam a dar ouvidos a Caliban com vistas a uma rebelião contra o domínio de Próspero. Apesar dos lampejos sobre a realidade que os enreda, os personagens no fundo capitulam quando exortados a recuperar o que é deles, povo, atitude distinta de roubar, como explica um Caliban incansavelmente embebido de utopia. Para quem acompanha o engajamento artístico e ideológico da Tribo, é no mínimo curioso apreciar os respectivos atuadores longevos

***Valmir Santos** é jornalista, crítico e um dos autores do site Teatrojornal - Leituras de Cena.

Tânia Farias e Paulo Flores como Trínculo e Estevão

6 BROOK, Peter. *Reflexões sobre Shakespeare*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, pp. 117-118.

Hoje pensava
sobre os instantes em que pela manhã
estive em cena com meus iguais
e lembrava, porque afinal estamos em pleno verão,
O meu porto abafado e quente
sensação térmica de 50 graus
E eu, eu no teatro
Sem ar-condicionado
mas era exatamente aqui que queria e deveria estar
Quantos verões em que não vi o mar.
Quantas vezes, entre pessoas que amo,
respondi a perguntas
sobre a brancura da pele por não tomar sol.
O meu sol, o meu mar, o meu verão
É a sala negra com as luzes dos refletores
eu estive tempo bastante em salas de ensaio
eu criei novas realidades
visitei outros países
Apreendi diferentes culturas
e fui tantas, fui tantas outras além de mim
Quem poderá dizer que eu não vivi
creio na realidade do teatro com toda a fé
Como um cego que acaba de voltar a enxergar.
Se o creem ou não já não importa
Ele presenciou um milagre.
Sofro cronicamente de fé cênica
Tudo o que nasce dele me interessa
dos trajes à luz
Da maquiagem à cenografia
mas sobretudo
A T U A R
Dar-me inteira
Doer-me toda
Alegrar-me intensa e integralmente
Sem limites na entrega
sem máscaras na relação
Olho no olho do outro
Ver e ser vista
meu corpo veículo de vidas tantas
meu sangre sagrado
o pulso
a vida em chamas
eu uma mulher/atriz com o corpo em chamas, emitindo
sinais (ai o Artaud)
A vida já não voltará ao seu estado de letargia
a mesma que acomete uma multidão de semelhantes
meus
Eu, eu fui picada
EVOÉ

Tânia Farias

Sobre amar o próprio ofício/sacerdócio
Fev/2017
Ao mestre Paulo Flores com carinho

O ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ VEM DESENVOLVENDO SISTEMATICAMENTE PROJETOS NAS ÁREAS DE CRIAÇÃO, COMPARTILHAMENTO, FORMAÇÃO E MEMÓRIA. CONFIRA!

VOCÊ PODE COLABORAR PARA A MANUTENÇÃO DA TRIBO, FAÇA SUA DOAÇÃO
CAIXA ECONÔMICA FEDERAL - AGÊNCIA: 0448 - CC: 031089-9

CRIAÇÃO

TEATRO DE RUA

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **Caliban - A Tempestade de Augusto Boal**. Impulsionada pela ideia de que "somos todos Caliban", a Tribo quer, com a encenação, analisar criticamente a "Tempestade" conservadora que hoje sofre a América Latina e o grande retrocesso nos direitos sociais.

TEATRO DE VIVÊNCIA

A Tribo apresenta atualmente **Medeia - Vozes** que dá continuidade ao Projeto Raízes do Teatro e segue sua investigação sobre teatro ritual de origem artaudiana e performance contemporânea. Retomando a versão antiga e pouco conhecida do mito, traz uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípides a acusa.

PERFORMANCE

Onde? Ação nº 2 de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar. A ação se soma ao movimento de brasileiros que exigem a investigação sobre o paradeiro das vítimas desaparecidas durante o regime militar.

O QUE VEM POR AÍ

A Tribo se prepara para compartilhar com o público em geral **Meierhold.** Com este trabalho pretendemos evocar este ator, encenador e teórico que revoluconou o fazer teatral, e tomamos sua história como oportunidade de nos posicionarmos frente ao nosso tempo de cerceamento às liberdades.

MEMÓRIA

OI NÓS NA MEMÓRIA

Registro a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicadas os livros Aos que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio, Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto, A História Através da Crítica de Rosyane Trotta, Sábado - Crônicas da Cena de Caco Coelho, Ói Nóis Aqui Traveiz - Poéticas de Ousadia e Ruptura de Paulo Flores e Tânia Farias e Um Cavalo Louco no Sul do Brasil de Paulo Flores

CAVALO LOUCO REVISTA DE TEATRO

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVDs

"Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra in Process - A Criação do Horror", "O Amargo Santo da Purificação" , "Viúvas - Performance Sobre a Ausência", "A Missão, Lembrança de uma Revolução"

EM FASE DE PRODUÇÃO

Projeto Caixa de Memórias com os DVDs dos espetáculos O Amargo Santo da Purificação, Viúvas - Performance Sobre a Ausência e Medeia Vozes, que foram editados pelo documentarista Pedro Isaias Lucas.

EM FASE DE CAPTAÇÃO DE APOIOS
CENTRO DE REFERÊNCIA DE TEATRO POPULAR

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

ACERVO DA TERREIRA DA TRIBO

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

FORMAÇÃO

ESCOLA DE TEATRO POPULAR

A OFICINA PARA FORMAÇÃO DE ATORES é composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses. Busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente no desempenho do seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

A OFICINA DE TEATRO DE RUA - ARTE E POLÍTICA desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

A OFICINA DE TEATRO LIVRE tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

No **TEATRO RITUAL** entra-se em uma outra dimensão de tempo e espaço, fora do tempo cotidiano, instaurando no público uma dilatação da sua percepção. A Oficina de Teatro Ritual investiga os recursos expressivos do ator a partir do treinamento sobre as ações físicas. As ações físicas ou o gesto orgânico – no sentido dado por Grotowski – é meio privilegiado para encontrar o fluxo de vida do ator.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

COMPARTILHAMENTO

TEATRO COMO INSTRUMENTO DE DISCUSSÃO SOCIAL

Oficinas de Teatro com objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social. Oficina Popular de Teatro no Bairro São Geraldo e na cidade de Canoas.

OFICINAS EM PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO

Oficina Popular de Teatro nos Bairros Humaitá, Bom Jesus e Restinga.

FESTIVAL DE TEATRO POPULAR JOGOS DE APRENDIZAGEM

Já estamos preparando sua 6ª edição para o inverno de 2019. O festival promove espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. Tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

CAMINHO PARA UM TEATRO POPULAR

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

SEMINÁRIOS, CICLOS DE DEBATES SOBRE O TEATRO E INTERCÂMBIOS

Encontros com atores diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.